افتتاحية . .

# بحثاً عن الحرية

## (الغجر)
## 3

□ مالك صقور

**كتب عنهم بوشكين ـ شاعر روسيا العظيم، قصيدة رائعة طويلة بعنوان (الغجر). وكتب عنهم مكسيم غوركي قصته الجميلة المؤثرة (ماكار تشودرا). وكتب لوركا قصيدة (الغناء العميق وأغان غجرية). وكتب ر. أوليك راديفتش (أغاني غجرية). وكتب دي. إتش لورانس رواية (العذراء والغجري)، ويعرف كل من قرأ رواية (مائة عام من العزلة) لغابريل غارثيا ماركيز الدور الذي لعبه ملكيادس الغجري في تحريك عواطف بطل الرواية وخياله. وكذلك صدرت مجموعة (قصص شعبية غجرية) عن وزارة الثقافة في دمشق، وأخيراً صدرت رواية بعنوان (شموس الغجر) للروائي السوري حيدر حيدر.**

واعتقد جازماً، أنَّ ثمَّة أعمالاً فنية أخرى للغجر، وعن الغجر.. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: ما الذي أثار انتباه بوشكين ولوركا وغوركي ودي إتش لورانس وغيرهم إلى هذه الجماعة البشرية المنتشرة في كل أنحاء المعمورة تقريباً؟ هذه الجماعة التي شكّلت ظاهرة استحقت الاهتمام من بعض كبار الكتاب في العالم؟

في الجواب أقول: الحرية..

بلى، الحرية، هي التي أثارت انتباه هؤلاء الكتاب. وكلٌ من هؤلاء الكتاب حاول أن يصوِّر الحرية، أو يعبِّر عنها من خلال هذه (الجماعة) المتشرِّدة أبداً؛ التي لم تعرف الاستقرار ـ (هذا كان فيما مضى).. ربما الآن، عرف بعض الغجر، الاستقرار النسبي.

يقول الدكتور محمد موفاكو في تقديمه لمجموعة "قصص شعبية غجرية" بعنوان: "من اللامكان واللازمان إلى يوغسلافيا الآن":

"كان هؤلاء الغجر قد غادروا موطنهم الأصلي البنجاب قبل أكثر من ألف عام، وعبروا البوسفور في طريقهم إلى أوروبا، حيث انتشروا في كل بلد وتكيّفوا مع كلّ نظام، دون أن يتخلّوا عن عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم.

ونظراً لأنّ يوغسلافيا كانت جسرهم نحو أوروبا، فقد كان من الطبيعي، أن يستقر الكثير منهم في هذا البلد بعد الطريق الذي قطعوه، بينما تابع بعضهم بإصرار بقية الطريق نحو البلدان الأوروبية الأخرى".

ويؤكّد الدكتور موفاكو: "كان الغجر على مرّ القرون ضحية الجميع في أوروبا، ابتداء من العنف الفردي النابع من الشعور بالاستعلاء على هؤلاء المستضعفين، وحتى العنف المنظم على مستوى النظام للتخلص الجماعي منهم، كما حدث في ألمانيا النازية".

والجدير بالذكر، أنّ الغجر لم يستفيدوا مثل اليهود مما لحق بهم، إذ لم يفكّر أحد في اكتشاف "دولة قومية" لهم، كما لم يتعب أحد نفسه حتى في تحديد عدد الضحايا الذين سقطوا منهم خلال الإبادة التي تعرضوا لها في أوروبا. وعلى الرغم من كلّ الصعوبات، والمعاناة، والإبادة، استطاع الغجر أن يعقدوا مؤتمرهم الأول في نيسان عام 1971 في لندن، وفي هذا المؤتمر تمّ انتخاب رئيس لهذا المؤتمر من غجر يوغسلافيا.

في هذا المؤتمر تمّ تأسيس (الاتحاد العالمي للغجر)، الذي صار يعبّر عن الوعي الغجري الجديد. ومع هذا الانبعاث القومي الجديد للغجر، صار العالم يسمع بالتراث الأدبي الشفوي عند الغجر، وصاروا ينشرون إبداعاتهم في يوغسلافيا، وقد أصدروا باللغة العرب ـ كراوتية مختارات بعنوان (الشعر الغجري)، ضمّت مئة قصيدة مختارة بعناية من الشعر الغجري الشعبي الذي بقي حياً ونابضاً في الصدور، على الرغم من المسافة الزمانية والمكانية التي تفصله عن المصدر. كما صدر في دمشق في نهاية عام 1985 (حكايات شعبية غجرية).

هذا باختصار شديد عن (الغجر)، وسأكتفي بالحديث في هذا المقام عن قصيدة بوشكين، التي تحمل العنوان: (الغجر).

* * *

يرسم بوشكين لوحة حيّة مترعة بالحياة والجمال، يعكس فيها الشاعر حياة الغجر الذين يعيشون في سهب "بسارابيا" من أعمال مولدافيا ـ جنوب روسيا.

يستهلُّ الشاعر قصيدته بوصف الغجر الرحّل، الذين لا يعرفون الاستقرار. فتارة يخيّمون على ضفة النهر، وطوراً ينصبون خيامهم وسط السهل، حيث يقضون ليلة أو أكثر، ثم ما يلبثون أن يطووا خيامهم، ويتابعوا ترحالهم أبداً إلى الأمام.. إقامتهم أبداً، كما يقول الشاعر: سعيدة مثل الحرية، متخذين من بساط العشب فراشاً، ومن السماء لحافاً. خيامهم مهلهلة ورثة، وعرباتهم مخلّعة...

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف المخيم، إذ تتعالى قبسات النار، وتصعد خيوط الدخان بيضاء فضيّة في السماء، ثم يأتي الشاعر إلى

وصف حياة المخيم في المساء، وكيف يتحلّق الغجر حول أطباق العشاء.. بعضهم يُعدّ الطعام، وبعضهم ينتظره، ومن ثم تترامى أغنيات النسوة، وهن يهدهدن أطفالهن، كما ويُسمع من بعيد نباح كلب، وصهيل فرس، أو همهمة دب أليف..

وفجأة. يسقط الهدوء على المخيم. ويهجع الجميع.

وذات ليلة، من هذه الليالي الرتيبة الهادئة، وبعد أن توسّط القمر كبد السماء في رحلته الأبدية، مرسلاً ضوءه، وفاض الضباب اللبني ليغطّي كلّ شيء، وبعد أن رقد الجميع مستسلمين للنوم. بقي عجوز وحيد، هرب النوم من جفونه، وظلّ يرسل نظراته الثاقبة عبر هذا الضباب الكثيف، مترقباً عودة ابنته الوحيدة، الغالية **زمفيرا**. وعلى الرغم، من أنّ العجوز قد اعتاد على خروج **زمفيرا** وحيدةً، إلاّ أنّه بقي قلقاً، وهو يدرك أنّ زمفيرا لا تخشى شيئاً: لا السهوب المقفرة، ولا خطر الظلام والوحوش، **(فهي تعشق الحرية)**.

لكن العجوز لا يطمئن، ولا يرتاح باله، إلاّ حين تعود هذه الغزالة الشاردة... ويطول انتظار العجوز، ويبرد طعامه، إذ لا يستطيع أن يمدّ يده إليه، قبل عودتها، ويبقى منحنياً على بقايا جمرات في الموقد تلفظ أنفاسها الأخيرة، متحولة إلى رماد. ويظلُّ مترقباً، يقظاً، قلقاً، صابراً، صامتاً، حتى يوشك القمر العالي على المغيب، وعينا العجوز تلوبان في هذا الفضاء الفسيح المتشح بالضباب اللبني الكثيف.

وفجأة، تظهر زمفيرا. فيتنفس العجوز الصعداء، ويهدأ اضطرابه، وينطفأ قلقه. تأتي زمفيرا، يتبعها شاب. وتبادر الصبية أباها قائلة: **"جئتك بضيف. وجدته خلف الرابية في السهل. ودعوته لقضاء الليلة في المخيم، وهو يريد أن يصبح غجرياً مثلنا. إنّه طريد القانون، وسأكون صديقة له. اسمه أليكو، وهو مستعد أن يتبعني إلى آخر الدنيا".**

ويرحب العجوز بالشاب **أليكو** قائلاً: **"أنا سعيد. ابق حتى الصباح. أو ابق عندنا أكثر، كما تحب. إني مستعد أن أقاسمك الخبز والدم. كنْ منا. واعتد الحياة معنا، بحريتها وفقرها. غداً سنغادر مع بزوغ الفجر. نرحل معاً بعربة واحدة، اختر أية مهنة. اطرق المعدن، أو غنِّ الأغاني، أو يمكنك أن تجرَّ دباً أليفاً".**

ويوافق أليكو على البقاء معهم. فتقول زمفيرا:

**سيكون لي. من ذا الذي يخطفه مني؟**

* * *

ويغتبط **أليكو** بحياته الجديدة، ويعيش السعادة بعينها.

فهو مطارد في بلاده. والآن، هو **حرٌّ** سعيد. وسعادته لا تضاهيها سعادة في هذه الدنيا. إنّه حرٌّ طليق. وهو سعيد بهذه **الحرية** اللامحدودة، يعيش في هذه الفلاوات الشاسعة، وفوق ذلك كلّه، صارت الحسناء **زمفيرا** ذات العينين السوداوين، زوجة له. وأحس **أليكو** بنفسه أنّه طائر الفرح والترحال الأبديين، هو طائر مبتهج أبداً والحرية يعيشها ويتنفسها. بعد أن كان ابن المدينة المقيّد. وبعد حين من الزمن، وذات ليلة، قالت له زمفيرا:

"أخبرني يا صديقي:

**ـ ألم تندم على ما تركته إلى الأبد؟**

**ـ وماذا تركت؟** فتقول **زمفيرا: أهلك، وأرضك ووطنك؟** فيقول لها: **علامَ الندم؟** لو تعرفين لو تدركين معنى انحباس الروح في المدن. المدن خانقة، والناس يتكومون خلف الجدران. الربيع يمرُّ بعطره ونسيمه ولا أحسُّ به، ماذا تركت أنا؟ الناس يرفضون الحب، أو يخجلون منه، حيث يحتقرون الفكر، ويبيعون **الحرية. ويركع الرجال لأصنامهم الحكام.**

فتقول زمفيرا:

**والصالات الشاسعة البرّاقة؟!**

**والسجاد الملوّن الغالي،**

**والولائم والموائد الفاخرة**

**والحسناوات الثريات؟!**

فيجيبها أليكو:

**حيث لا يكون الحب، ينعدم الفرح**

**أمّا الحسناوات، فأنت أجملهن،**

**من غير زينة أو لؤلؤ، ..لا تخونيني، يا لطيفتي**

**وأنا، لدي أمنية وحيدة، أن أقاسمك الحب والمنفى الاختياري"**

عندئذٍ، يقول الأب العجوز الذي يسمع ما يدور بينهما:

**أنت أحببتنا، مع أنك ولدت بين الأغنياء**

**لكن الحرية ليست لطيفة دائماً. لمن لن يتعود عليها.**

ويتابع العجوز حديثه، عن رجل نفاه القيصر ـ الإمبراطور من الشمال إلى الجنوب. كان شاباً طيباً جداً، يتمتع بموهبة الغناء، وأحبَّه الجميع وافتتن الناس بقصائده، عاش على ضفاف نهر (الدانوب). لم يزعج أحداً، وكان لطيفاً كالأطفال، تعلّم صيد الأسماك والحيوانات. وعندما تجمّد النهر، ألبسوه ملابس الفرو، وصار كقديس، وانتظر انتهاء الصقيع، وطاف على ضفاف الدانوب حزيناً، وازداد حنينه إلى موطنه، وبدا رجلاً متهدماً، يبكي كلما تذكر وطنه وأرضه، التي اقتلع منها.

* * *

ويمرُّ صيفان بسرعة لا تصدّق، وأليكو ما يزال مبهوراً بحريته وسعادته، ولا يزال يحتقر قيود المدينة، فلا يتذكرها. وإذا تذكرها، تذكرها بامتعاض، وكاد أن ينسى ماضيه كلّه، فلا يحن إليه. واندمج كلياً في الحياة الغجرية البسيطة، وأمسياتهم المضاءة بالقمر والنجوم... ولكن بعد عامين، تعود الكآبة تسيطر عليه، ويحاول جاهداً أن يطرد شبح الكآبة، لكن الكآبة انتصرت. والسبب هي **زمفيرا**، فقد أحسّ **أليكو** أن زوجته الحبيبة، قد فتَر حبها تجاهه، وهي أصبحت تحب غيره، تحب شاباً غجرياً. وقطع **أليكو** الشك باليقين، عندما صارت تردد دائماً الأغنية التالية:

**زوجي عجوز وعابس**

**اذبحني، احرقني**

**قوية أنا، لا أخاف**

**النار ولا السكين**

**احبُّ شاباً آخر**

**واموت في حبِّه.**

حاول **أليكو** عبثاً أن ينهى حبيبته عن هذه الأغنية، لكنها بقيت مصرّة عليها، مؤكدة أنها تحبُّ شاباً غيره. فيشكو ذلك للعجوز أبيها، وبدوره يحاول العجوز أن يقنع ابنته، أن أليكو يحبها، وأنها أغلى شيء لديه في هذه الدنيا، فتقول زمفيرا:

**حبه ـ عبودية. وقلبي ينشد الحرية.**

لم يفلح العجوز في إقناع ابنته، وعندما يئس منها، راح العجوز يهدّئ من روع الشاب العاشق صهره، وصار يروي له قصصاً وحكايات عن الفتيات، لكن **أليكو** العاشق زادت كآبته، فيقول له العجوز:

**"كفى أيها المجنون، أن تكتئب من أجل امرأة. هنا الرجال أحرار. وطباعهم مرحه، والنساء فاتنات. عيبٌ عليك أن تبكي من أجل امرأة. ستقتلك الكآبة"**

فيقول أليكو:

**إنَّها لا تحبني، كانت تحبني، والآن لا.**

ويعود العجوز يروي القصص والحكايات على مسمعه عن خيانة النساء، ولم يترك العجوز المحنَّك الذي عركته الحياة حيلة أو وسيلة أو قصة، إلا وسردها كي يقتنع الشاب:

**"اهدأ هذه طفلة، وأنت أحمق، فقلب المرأة مرح دائماً، قلبها كالنحلة. ينتقل من زهرة إلى زهرة، أليس من الحماقة أن تقول لامرأة: كوني وفية لرجل واحد. كأنك تقول للقمر، أن لا يطلع إلاَّ على خربة فقراء، دون غيرها".**

لكن **أليكو** لا يقنع بنصائح العجوز، ويعيد على مسمعه من جديد قصصاً عن خيانة النساء، ومن ثم يسرد عليه قصته هو بالذات:

"كان ذلك منذ زمن بعيد، حين كنت شاباً، أفيض حيوية ومرحاً، وكان شعري أسود.. لم تكن فيه شعرة واحدة شائبة. والحسناوات كثيرات جداً. وكانت بينهن واحدة، لا كالصبايا، أحببتها، وهي بدورها فتنت الجميع. لكن في النهاية، صارت لي. أحببتها وأحبَّتني، اسمها **مريولا**، وهي والدة **زمفيرا**، عام واحد معها فقط، انقضى وهي تحبني. والشباب عمره قصير جداً، زمن توهج الشباب قصير جداً. وتنزل البرودة... وذات مرة انضمَّت إلينا قبيلة غجرية غريبة، أقاموا عندنا ليلتين قصيرتين، وفي الليلة الثالثة تركت القبيلة مخيمنا خلسةً، وحبيبتي **مريولا** غادرت معهم. كانت **زمفيرا** صغيرة جداً. بكت كثيراً، بكت كثيراً، وأنا أيضاً، معها بكيت. منذ ذاك الحين أمرضني الحب، والتفكير به، ومع مرور الزمن تبلسم كلُّ شيء، لكنَّي مازلت أرفض الزواج. ويستنكر أليكو ذلك، فيقول:

**ولماذا لم تطارد ذاك الخنزير البري؟**

**وتذبح الخائنة الخادعة بخنجر حاقد؟**

فيجيبه العجوز:

**ولماذا؟**

**لا يمكنك أن تحبس طائر الحب. مهما كنت قوياً، لن تسيطر عليه، إنه يطير منك.**

لكن **أليكو** الشاب العاشق (الحضري) ابن المدينة، لم يقنع بكلام العجوز. فيقول: لن أتخلى عن حقوقي. أنا لست هكذا، ولا أجادل، **سأنتقم ولن أترك غريمي ينام بسلام.**

وذات ليلة، يتعقب **أليكو** زوجته الحسناء ـ السمراء ذات العينين السوداوين، إلى حيث تلتقي عشيقها الغجري، ويلطي خلف صخرة، يستمع إلى أحاديث العشق بينهما.. وعندما تنهض مودّعة، يحاول الشاب أن يبقيها أكثر، ويطلب قبلة أخرى، فتقول له: **زوجي غيور وقاس.** ولقد تأخرت. فيطلب الغجري قبلة على عجل، ويتواعد العاشقان على أن يلتقيا غداً، عندما يأفل القمر، لكن **أليكو** يفاجئهما في الجرم المشهود، فيطعن العشيق ثم يلتفت إليها قائلاً: تستطيعين أن تستمتعي بحبه الآن. فتقول له: **إنّي لا أخافك، واحتقر تهديدك، أيُّها القاتل. إني ألعنك. فيقول: موتي أيضاً أنت. وطعنها. فتقول: أموت في حبه".**

وهكذا، تنتهي سيرة الحب، ويقتل **أليكو** زوجته الحبيبة الحسناء وعشيقها، ويجلس على صخرة ممسكاً بسكينه يقطر دماً. ويبقى ذاهلاً من الجريمة، أمامه جثتان، وهو مريد الوجه، وهيئته مرعبة.

ويسطع الفجر، والقاتل على هذه الحال، وسرعان ما يأتي الغجر يحيطون بهم جميعاً، مرعوبين من هول الجريمة الفاجعة، بدؤوا بحفر قبرين، والنسوة جزعات باكيات، صرن يودّعن **زمفيرا**، بقبلاتهن.

وحده العجوز، الأب المفجوع، كان يجلس شبه مشلول، ساهماً مثبتاً نظره في ابنته المغدورة.. وبعد أن دفنوا الجثتين، ورموا آخر حبة تراب على قبرها، وقبر عشيقها.. نهض **اليكو** من على الصخرة، واستلقى على العشب. عندئذ، اقترب العجوز منه وقال: **"اتركنا أيها المغرور، نحن قوم متوحشون، لا قوانين لدينا.**

**نحن لا نعاقب، ولا نعذّب. ولسنا بحاجة إلى مزيد من الدم. لكننا لا نحب العيش مع قاتل.. أنت لم تولد للعيش مع المتوحشين. أنت تريد الحرية لنفسك فقط. مرعب لنا سيكون صوتك، نحن قوم طيبو القلب، سمحو الروح عاطفيون، أنت فظٌ شرير. اتركنا ولتصحبك السلامة".**

هذا ما قاله الأب المفجوع، فيما كان الغجر يطوون خيامهم، وسرعان ما تعالت قرقعة عجلات العربات، مخلّفة وراءها آثار الجريمة، ورعب الفاجعة، غابت القافلة، متجنبة الوادي المشؤوم، وبقيت عربة مهجورة، تتدلى منها أشياء باهتة، كانت ذات يوم زاهية.

* * *

هذا هو مضمون قصيدة بوشكين "الغجر". وكل تلخيص يشوّه النص، ويفسد متعته، ولكن في أغلب الأحايين، لا بدَّ من التلخيص.

أثارت قصيدة "الغجر"، نقاشات واسعة في أوساط الانتلجيسنيا الروسية قبل صدورها، وبعد طباعتها.. ومع أنَّ ثمَّة إجماعاً على أن بوشكين هو شاعر الحرية، إلاَّ أنَّ قصيدته هذه أثارت ردود فعل مختلفة.

**حرية مَنْ؟ والحرية لمن؟ والحرية ممن؟**

لكن **(الحرية)**، في هذه القصيدة لها دلالات أخرى، واختلف النقاد والباحثون، في تقويم هذا العمل الإبداعي الرائع الذي انتهى منه بوشكين في تشرين الأول عام 1824، ولم يقدّمه للطباعة إلاّ في عام 1827، مع أنَّ أصدقاء بوشكين والصحافة قد وعدوا به. غير أنَّ عدم حماسة بوشكين وتباطؤه في النشر، أثار زوبعة من الآراء، منها: أنَّ بوشكين ليس واثقاً من فنيَّة قصيدته؛ أو، لم يكن بكامل قناعته حول المضمون الجديد.

تُعدُّ قصيدة "الغجر" قمَّة الرومانتيكية الناضجة عند بوشكين، وعدّها آخرون، أنَّها نقلة نوعية من الرومانتيكية إلى الواقعية. في حين قرأ بعضهم فيها، أنها واقعية. وما اسم **أليكو إلاّ هو الاسم الأول للشاعر (ألكسندر)**، والأماكن التي ذكرها في القصيدة، هي الأماكن التي سكنها الشاعر حين كان منفياً في الجنوب، حيث عاش بين الغجر، ويحتمل أنه عشق فتاة غجرية، ورد اسمها طويلاً في أسفاره.

يقول الناقد بوندي، وهو أكثر المتحمسين لبوشكين بعد بيلينسكي والمدافعين عن هذه القصيدة: "الغجر"، هي فضح أنانية البطل الرومانتيكي وتعريته. ومن هذا الرأي بالذات، يجب تقويم هذا العمل الإبداعي الرائع. ويقول بوندي، إن معاصري بوشكين، لم يفهموا القصيدة، باستثناء بعض الشعراء منهم: جوكوفسكي، ريلييف، رايفسكي، بيستوجيف، فيازمسكي.

وعلى حدِّ تعبير الناقد بوندي: "إن الشاعر وضع (بطله) في ظروف مثالية جداً. فالبطل **(أليكو)** الهارب من ظلم العبودية، والرمد، وعموم روسيا القيصرية، وقيود القانون وجدران المدينة، يقع في وسط حر، لا بل مطلق الحرية". وهنا، يضع الشاعر خبرته، ومعاناته الأخلاقية الذاتية، مستخدماً السيكالوجي في رسم لوحة الحرية المثالية المطلقة، لمجتمع الغجر.. وهذه اللوحة، لا تنطبق تماماً مع الصفات الحقيقية للغجر الرحل، في سهوب بساربيا، الذين يعرفهم ويعرف حياتهم بوشكين عن قرب. وليس عبثاً، أن اتهم الباحثون والنقاد بوشكين، بأنَّه غيَّر أو عدَّل أو انسحب عن الحقيقة الأثنوغرافية الواقعية للغجر، وبالتالي، فإنَّه شوَّه الحقيقة الحياتية بتصوير "مفهوم" الحرية. رداً على هؤلاء يقول بوندي: إن بوشكين لم يضع نصب عينيه رسم لوحة حقيقية واقعية مطابقة للواقع المعيش تماماً، ولا يجوز تقديم هذه القصيدة، من وجهة نظر المدرسة الواقعية. كان هدف بوشكين أن يضع بطله في وسط الحرية المطلقة. وهذا المتعطش لهذه الحرية، كيف سيفهمها؟ وكيف سيتعايش معها؟ وكيف سيحسن التصرف؟ وهل سيكون أهلاً لها؟ وكيف سيوفق بين حريته الشخصية وبين حرية مجتمع لا يعرف عنه شيئاً".

فعندما يلتقي زمفيرا ـ يقع في حبّها من النظرة الأولى، فتأخذه معها إلى مخيم الغجر. وهنا، يمكن أن يتصور القارئ حالاً، أنه كان بإمكان العجوز الأب أن يرفضه، أو أن لا يحسن استقباله، أو لا يرحب به، أو على الأقل، أن لا يسمح له بالمبيت في خيمة واحدة مع ابنته الوحيدة الغالية، وهو غريب. فمن الطبيعي جداً، بالنسبة (للحب) الرومانتيكي وفق الأعراف والتقاليد، أن يتعذّب العاشق كي يظفر بمحبوبته.. أمّا في هذا النص، فقد مهّد بوشكين الطريق، واختصره في مخيم الغجر، المجتمع **(حرٌ)** خال من التعقيد، ولكن، مع ذلك، تمّ الاعتراض على هذه الطريقة. إذ إنّ أكثر الناس تحرراً يسألون على الأقل عن مستقبل العلاقة بين البنت والشاب، وحتى لو كانت علاقة **حب محرّمة!!** حتى هذا السؤال لم يسأله العجوز الأب لابنته، أو للشاب الغريب، فهل فعلاً هذه هي التقاليد بين الغجر، أم الثقة المطلقة بين الأب وابنته، أم أنّ هذه "القضية" أي، العلاقة بين الشاب والصبية، لا تساوي شيئاً، وليست بذات بال عند الغجر؟!

فالعجوز القلق على غياب ابنته فقط، يرتاح حالاً ويهدأ اضطرابه، ويرحّب بالشاب قائلاً:

**أنا سعيد بك، امكث حتى الصباح**

**في رحاب خيمتنا**

**أو امكث عندنا فترة أطول**

**كما تشاء..**

وتتحقق أمنية **أليكو**، دون أية عوائق، ومصاعب،

والعجوز الذي استقبل الغريب، دون أيّ شرط، لا يطلب منه شيئاً، حتى لا يسأله من هو، ومن يكون، وماذا يريد؟ بل يقول له افعل ما تشاء، واعمل ما تراه مناسباً لك:

**اختر أية مهنة**

**اطرق المعدن، أو غنِّ**

**أو جرّ دباً أليفاً.**

وهاهو ذا **أليكو** الغريب في قمة السعادة، لأنّه حصل على الحرية التي يريد، وحصل على أكثر، حصل على **زمفيرا ـ الحسناء الرائعة،** إنه الآن من سكان العالم **الحر**، وهو **حرٌ** أيضاً كما هم أهالي هذا المخيم. والأكثر من ذلك، والأغرب، حتى عندما يرتكب الجريمة البشعة، إذ يقتل زوجته الحبيبة وعشيقها، لم يتطاول الغجر على **حريته،** ولم يزعجوه بالكلام. بل يتركوه وشأنه، ويمضون في طريقهم إلى الأمام. فهل هذا لا مبالاة، وعدم اكتراث لدم الضحيتين المغدورتين، أم هو تسامح طوباوي؟!!

بوشكين، في هذه القصيدة ـ التراجيديا لم يجسّد الصراع بين البطل والمحيط الذي يعيش فيه. أو بين البطل والمجتمع، بل **جسّد تناقضاً وصراعاً من نوع آخر،** قابل (حرية أليكو التي انقلبت لديه **حبٌ امتلاك (بحرية) الحسناء زمفيرا حبيبته.** وهذه الحرية، كما أوضحها بيلينسكي، بالنسبة للبطل الرومنتيكي:

هي أنَّ محب الحرية هنا، انقلب أنانياً ومجرماً. والحرية عنده أصبحت "صنماً"، حين تعارضت حرية الشريك مع حريته.

عندها، تيقظت "حقوقه". وهذا اتضح عندما انتقم حالاً.

لكن الناقد بوندي يوافق بيلنيسكي ويخالفه، إذ يقول: لقد خانته فطنته، لأنَّ عنصر الخلق الإبداعي عند بوشكين، أقوى من عنصر الوعي العقلاني، وأنَّ النظرة الإبداعية التأملية الشاعرية العميقة لدى الشاعر قد انتصرت على عدم صحة رد فعل عنده..

بيلينسكي يقول: إنَّ الشاعر رغب في أن يبجّل **أليكو** حتى التأليه. وهذا ما جعل بوندي يوافق بيلنيسكي ويخالفه، ويؤكّد على أنَّ ثمّة **تقارباً كبيراً بين البطل والمؤلف.**

لكنَّ قضية هامة أخرى في القصيدة، هي مفهوم **(السعادة)** وعلاقتها بمفهوم **(الحرية).** فبالنسبة للبطل الرومنتيكي ـ الفرد، هذه قضية أساسية ورئيسة، من **منطق السعادة الذاتية**. وهنا، يمكن القول، إنَّ بوشكين طرح هذه القضية بجرأة، فقد أبرز التناقض بين **أليكو وزوجته الحبيبة. فحرية أليكو** تتعارض مع **حرية زمفيرا**. وبالتالي، **فإنَّ سعادة زمفيرا** ـ صارت **في حبِّ الغجري**. وهنا، لم يتخلَّ **أليكو** الغريب **عن أنانيته**، ولم يستطع أن يرى رجلاً آخر يقبّل زوجته.

وهذا يعني، أنَّ سعادته قد انتهت. لذا، يحسب أنّه لم يعد حراً بعد تلك اللحظة، فيقول للعجوز والد زمفيرا:

**أنا، لا أتخلّى عن حقوقي**

**سأتلذذ بالانتقام منه**

إلاَّ أنَّ العجوز الأب، لم يكن أسعد حالاً من صهره. فيعيد على مسمعه قصة حبِّه لزوجته أم زمفيرا، ويبدو أنّه من وجهة النظر هذه، أنّه **حرٌّ** أكثر في مفهومه لمعنى الحب، وحبِّ التملك. فينصحه أن لا يتحامق، وأن لا يلهث وراء امرأة، كي يجعلها تحبُّه في هذا المشهد، يبدو العجوز أكثر تفهماً، وأكثر حرية، فمن وجهة نظره، يجب عليه أن **يحترق، ولا يحجز حرية الآخر**. ويقول له: **لا يجوز أن تبني سعادتك على سعادة الآخر ـ الشريك**. ويضرب له مثالاً: **"أن تطالب حسناء أن تحبك وحدك، كأنك تطلب من القمر أن لا يطلع إلاّ على خرية قفراء".**

* * * *

وبغض النظر، إن كان ثمة تقارب أو تشابه بين البطل والمؤلف، فإنَّ بوشكين يدين نموذج أليكو الأناني الرومانتيكي المغرور الذي لم يفهم **(الحرية)** في منبتها، ولم يستطع أن يتعايش مع هذه **الحرية** التي وقع فيها. بل بقي أسيراً لعاداته وتقاليده، يريد الحرية لنفسه فقط.

وبالمقابل، ثمة أنموذجان: أنموذج العجوز الأب. والابنة الحسناء، التي تفهم **الحرية** وتعيشها كما يحلو لها. إلاّ أنَّ هذا النموذج **مرفوض أخلاقياً، مرفوض بالعرف الاجتماعي. وبالعرف الديني محرم.**

والـذي يـثير الانتباه والتساؤل هـو موقف بوشكين ذاته، من الجريمة، والانتقام، من جهة، أو التسامح من جهة ثانية. ورد الفعل الذي جاء على لسان الأب المفجوع الذي قال للقاتل:

**نحن قوم متوحشون. لا نرغب بقاتل بيننا.**

في حين كان بوسعهم أن يمزّقوه إرباً، ويثأروا للضحيتين، وقد أعطاهما القاتل الفرصة، فهو لم يهرب، مع أنّه كان بوسعه أن يفعل، على العكس، استلقى على العشب أمامهم، كأنه يقول لهم: هلموا اقتلوني، اذبحوني كما فعلت أنا. لكن بوشكين أراد أن يبيِّن **(أخلاق)** الغجر في قوله المعكوس: **نحن قوم متوحشون. فالمتوحش هو الذي يثأر، ويذبح، وهنا قمة التهكم والسخرية والمفارقة أيضاً، بين أبناء الطبيعة (المتوحشين) وبين أبناء المدينة والمتمدنين.**

وأختم برأي الكاتب الكبير دوستويفسكي، الذي أحبَّ هذه القصيدة، وقال بصددها: "لا يوجد عند الغجر ولا عند غيرهم هارمونيا عالمية. إذا أنت نفسك لا تستحقها، فليس من أجل الهارمونيا السرمدية، وحتى من أجل الغجري لا يصلح الحالم التعس"

لقد ثمنّ دوستويفسكي أخلاق غجر بوشكين عالياً، وأثنى على شهامتهم فقال:

"ويطردونه من غير انتقام، من غير عقوبة، من غير شر ومكروه، بل بكل طيبة قلب وبساطة يقول الأب:

اتركنا أيها المغرور.

نحن قوم متوحشون لا قوانين لدينا..

ويختم دوستويفسكي حديثه: "طبعاً، كل هذا، فانتازيا"

□□

# في تــــاريخ الفــــن
# المؤثرات والنماذج

□ هناء إسماعيل *

**إن تجاذب الفكر البشري بين المثالية والمادية قديم قدم التاريخ. وقد ارتبط هذا التجاذب بظهور الفلسفة التي تطورت في خضم صراعٍ قاسٍ وطويل الأمد بين هذين الاتجاهين الذين يجيبان على مسائل أساسية فيها: 1ـ كمسألة علاقة الفكر بالوجود، وعلاقة الروح بالطبيعة. فقد كان الفيلسوف معنياً بالإجابة عن السؤال التالي: أيهما الأول الروح أم الطبيعة؟ فمن قال الروح فهو مثالي. ومن قال الطبيعة فهو مادي.**

**والفيلسوف المادي ينظر إلى العالم المحيط بالإنسان. من شمسٍ وقمرٍ ونجوم وما سواها على أنها أشياء موجودة موضوعياً. أي غير مرهونة في وجودها بالوعي البشري وأن الإنسان نفسه ليس إلا جزءاً صغيراً من هذا العالم الكبير الذي نشأ منه وفيه يعيش. وكثير من المثاليين لا ينكرون وجود الطبيعة لكنهم يختلفون في أصلها، فيرون أنها مخلوقة من قبل روح ما: "كائن أسمى يشبه الوعي البشري غير أنه ينتصب فوق الطبيعة". وأولئك هم المثاليون الموضوعيون.**

لكن ثمة نوعاً آخر من المثالية تنفي وجود العالم الموضوعي عامة، وتزعم أن لا وجود للعالم إلا في وعي البشر. وأولئك هم المثاليون الذاتيون(2) فقديماً كان الإنسان يسعى إلى وعي ذاته ـ ونخص به إنسان ما قبل التاريخ ـ وقد مارس طقوساً ما محفزاً بذلك نشاطاته الروحية لتوسم إمكاناته حداً فاصلاً تماماً بين الإنسان والحيوان(3).

ولما أن كان الإنسان بزعمهم عاجزاً عن الإجابة المنطقية عن أسئلته حول العالم فإنه ربط فلسفته بتصورات أسطورية وخيالية حول الوسط المحيط به( 4) تلك الأسطورة التي تطورت بفعل الزمن فعرفت فيما بعد باسم (الدين)(5).

وإذا كان هدف الإنسان البدائي السيطرة على الطبيعة، وامتلاكها من خلال العمل(6) فإنه قد لجأ أيضاً إلى الفن ليحل بشكل أو بآخر هذه المسألة مسألة وجوده.

---

* أكاديمية ــ باحثة من سورية.

فالجهد الفائق الذي بذله فنانو ما قبل التاريخ في هذا الاتجاه والتشجيع والمشاركة الاجتماعية والدينية شاهدة كلها على الثقة بالفن، وبقدرته الغيبية على توفير ملكية الحيوات المادية والروحية والتي تتحقق فيها أصالة الإنسان وإنسانيته(7).

يرى سوريو ـ في هذا المجال ـ أن الإجابة بشكل واضح عن مسائل الفن البدائي أمر ليس بالمستطاع نظراً لعدم وجود وثائق صريحة تعطي حلاً جازماً عنه، ومع ذلك فهو يشير إلى بعض الفوضيات التي تنهض بهدف كشف بعض جوانبه مهما بدت ضئيلة، خاصة وأن ظواهره الفنية بلغت درجة رفيعة من التنوع والكثرة والغنى برغم توحش الإنسان وبدائيته آنذاك. وهذا أمر لافت للنظر، وحري بالدراسة والاجتهاد(8).

غير أن نشأة هذين الاتجاهين المثالية ـ المادية يرتبط بتطور الوعي البشري فبعد المرحلة الأسطورية تطلعت الفلسفة إلى المعرفة العقلانية العلمية النظرية المستندة إلى خبرة النشاط البشري العملية، وإلى منطق الوعي البشري(9) ذلك الوعي الذي نشأ متوافقاً مع العمل كنشاط موجه نحو تحوير الطبيعة، وكسمة مميزة للإنسان، وكأساس لتطوره(10) فالإنسان أثناء تغييره للطبيعة إنما يخلق طبيعة ثانية خاصة به، وهي تغيره، وتطوره. يقول ماركس وإنجلز: "إن العمل قد خلق الإنسان نفسه"(11) والمقصود بالعمل ـ هنا ـ الجماعي القائم على علاقات متبادلة تقتضي التنسيق والتنظيم الذي كان من نتائجه خلق اللغة. فالعوامل الأربعة (العمل، المجتمع، اللغة، الوعي) تظهر تاريخياً، وفي آن واحد يكمل بعضها بعضاً. ومن هنا فإن تطور الوعي قد خلق مسائل أعمق من الأشياء والعمليات في الطبيعة(12). وهو إلى ذلك ذو اتجاهين: مثالي ومادي. فالفلاسفة المثاليون يبالغون في طبيعة الوعي المثالية، فيصورونه شيئاً مضاداً للمادة. والعكس قائم فيما يخص الماديين(13).

هذا وقد ارتبط ظهور المثالية وانتشارها بالمصالح الغربية لطبقات معينة في المجتمع: "ففي معظم الحالات شهد تاريخ الفلسفة أن المثالية لقيت التطوير والدعم على يدي القوى والطبقات الاجتماعية الرجعية. غير أن النظر إلى مسألة تقدمية المذاهب المادية، ورجعيت المثالية لا يجب أن يعالج بأفق ضيق.

"ففي ظروف تاريخية معينة صادف أن دور بعض المذاهب المادية (14) كان بعيداً عن أن يكون تقدمياً من النواحي العلمية والاجتماعية، والسياسية وبالمقابل لعبت فلسفة هيغل برغم منطلقاتها المثالية الباطلة دوراً تقدمياً من بعض النواحي في تاريخ الفكر الفلسفي(14) ويعتقد الماركسيون أن السبب في ذلك يعود إلى أن المذاهب الفلسفية تختلف فيما بينها من حيث المنهج أيضاً، وقد عرف تاريخ الفلسفة نمطين من المناهج الديالكتيك والميتافيزيقيا وهما متعارضان مغزى ووجهة(15).

وفي عصرنا يتجلى نمط التفكير الميتافيزيقي على الأخص في المذاهب البرجوازية التقليدية. وكذلك اليسارية المتطرفة (الاشتراكية الطوباوية) الرامية إلى وضع نموذج للاشتراكية أبدي لا يتغير(16). ولقد تميز الكثير من المذاهب الفلسفية المادية ما قبل الماركسية بميتافيزيقيته. ببعده عن الديالكتيك الذي يمثل الحركة لا السكون(17).

وإذا كان تاريخ علم الجمال هو تاريخ انبثاق ونشوء وتطور الاتجاهين الأساسيين لهذا العلم: المادية والمثالية. تاريخ الصراع بينهما في انعكاسهما على بنية الحياة الاجتماعية والسياسية وسواها. فليس من الصائب ـ والحال كذلك ـ دراسة مراحل الفكر الجمالي بمعزل عن مجرى الصراع الطبقي، وعن تطور الثقافة الروحية للمجتمع. إذ إن الفكر الجمالي هو واحد من: "جوانب التطور الشامل للمجتمع البشري"(18). وكان لينين يؤكد أن: "طابع الطبقات، والعلاقات، والصراع فيما بينها، وعلاقتها بالدولة، والسياسية، والدين ومستوى تطور العلم وغيرها من الجوانب المميزة للتشكيلة المعنية، إنما تحدد مضمون الحياة الروحية في كل عصر(19) فما هو إذن مفهوم الطبقات، السياسية، الدين،

وكيف انعكست آثارها في فضاء الجمالية ثم ما هو أثرها في تصارع النظريتين الأساسيتين لتاريخ الفن:

1. الفن للفن.

2. الفن للمجتمع.

وما هي أخيراً صورة الإنسان الذي شغل الباحثين على امتداد تاريخ الجمالية الطويل.

يشير بو علي ياسين في معرض بحثه في الدين إلى وجهتي نظر متعارضتين حول ماهيته، فهو من وجهة نظر أكاديمية برجوازية: "نظرة إلى الكون وطريقة حياة محددة بالإيمان بوجود إله أو ألوهية. وهو شعور بالارتباط بالتبعية والالتزام تجاه قوة غامضة سائدة جديرة بالإجلال". ولذلك فهو يرفضه باعتباره غير مفيد. فهو مثالي لا يربط بين الشعور والواقع وبالتالي لا يربط بين: "النظرة إلى الكون والعلاقات الاجتماعية الاقتصادية".

وأما وجهة النظر المادية فيسوقها على لسان إنجلز الذي يرى أن الدين: "ليس إلا الانعكاس الخيالي في رؤوس الناس لتلك القوى الخارجية التي تتحكم بوجودهم اليومي. هو انعكاس تتخذ فيه القوى الأرضية شكل قوى فوق أرضية".

ويعلق بو علي ياسين قائلاً: "هذا يعني أن ما سميناه "انعكاساً لواقع معين" قد انفصل عن أصله "الواقع" حتى أصبح في أذهان الناس عالماً آخر في استقلال تام عن قاعدته ليعود بدوره إلى التأثير في هذا الأساس كقوى مجردة عاقلة. وباللغة الماركسية: استقلَّ البناء الفوقي في وعي البشر عن البناء التحتي، وتعاكست الأدوار في وعيهم(20) فالدين برأي ماركس هو إيديولوجيا، وأما في رأي مانهايم فهو بديل للعلوم الطبيعية والاجتماعية(21) وكذلك الأمر عند بوخارين الذي يفسر نشوء الدين بالعاملين الاجتماعي والاقتصادي(22) والخلافات في شأن النظرة إلى الدين، والموقف منه كثيرة، مثالية هنا، ومادية هناك. وأما في الدراسات العربية فيشير الدكتور صادق جلال العظيم إلى أن: "الفكر الديني" بهذا المعنى ليس إلا الصعيد العلوي الواعي لكتلة هلامية شاملة غير محددة الجوانب من الأفكار، والتصورات، والمعتقدات، والغايات، والعادات التي نطلق عليها أسماء عديدة منها: "الذهنية الدينية" أو: "الإيديولوجية الغيبية" أو "العقلية الروحية السلطية". وبهذا المعنى فالذهنية الدينية تعصف بطغيان التقبل العفوي والانتظام اللاشعوري للإنسان ضمن (الأيديولوجيا الغيبية) الضمنية والسائدة(23).

وعليه، فمن: "الوظائف الرئيسية للإنتاج الفكري الديني الواعي والمتعمد مهام تتلخص في الدفاع عن إيديولوجيته، وتسويغ حجتها للآخرين(24).

والأيديولوجيا الدينية هي سلاح نظري في أيدي الطبقات الرجعية، وفي محاولة تزييف الوقائع حول حقيقة الصراع بين الطبقات الاجتماعية المتصارعة: "بين قوى طبقية مسيطرة، وقوى متمردة مسحوقة مستغلة" فهي تدعو إلى بناء الجسور بين هذه الطبقات باسم الصلاح والتسامح والمحبة(25).

خاصة وأن الأقلية المستغلة غير قادرة فيزيائياً على قهر الأكثرية دائماً، ولأمد طويل، فلا بد إذن مع القهر من إقناع هذه الأكثرية بأحقية الأقلية في التسلط والاستغلال. وهنا يجيء دور الإيديولوجيا الدينية التي تبرز بشكل أيديولوجيا طبقية خاصة في العالم القديم(26) فالدين في أغلب الأحوال كان مادة للاستغلال يمكن استعمالها فردياً أو فئوياً أو طبقياً للوصول إلى مآرب خاصة. ولا حاجة في ذلك إلى أن يكون المظلومون أو الظالمون واعين بالضرورة لهذا الشكل الديني السياسي أو للصراع الطبقي(27).

فالدين يمارس هذه السلطة على المجتمع، وهو يتدخل في حياة الناس ويؤثر في جوهرهم الفكري والنفسي، ويحدد طرق تفكيرهم، وردود فعلهم نحو العالم الذي يعيشون فيه، والذي يشكلون جزءاً لا يتجزأ منه في سلوكهم، وعاداتهم أيضاً.

وهو باعتباره مجموعة من المعتقدات والتشريعات والشعائر والطقوس والمؤسسات التي تحيط بالإنسان فإنه يحتوي على القصص والأساطير والروايات

والآراء حول نشوء الكون وبنيانه. وحول الإنسان وأصله ومصيره. ولا شك أن الدين يدخل في صميم حياة الغالبية العظمى من الناس بهذه الصفة التي توضحت معالمها لا بصفته جوهراً روحياً خالصاً لقلة من الناس. كما يرى د. صادق جلال العظيم ـ غير أن هذا التأثير أوضح ما يكون في البلدان النامية (28) هذا الفكر الديني الذي سيطر ردحاً من الزمن باعتباره معبراً عن طمأنينة روحية إزاء مشاكل الكون الأساسية(29) إلى أن بدأ انزياحه عقب النهضة الإيطالية في القرن الخامس عشر في أوروبا، وعقب الثورات العلمية والصناعية المتزايدة(30).

وكما ذكرنا آنفاً فإن الدين لم ينفصل يوماً عن الطبقات الاجتماعية القائمة بل على العكس كان المساهم الأكثر بروزاً في ترسيخ الهوة القائمة بين أطرافها دون أن يعني ذلك انعدام تأثره هو أيضاً بالطبيعة الطبقية لهذا المجتمع أو ذاك حتى إنه وفي أحيان معينة كان: "شكلاً من أشكال الرد على الظروف والعلاقات اللاإنسانية، أو إيديولوجيا ثورية يحملها المجاهدون" ضد ظلم المجتمع الطبقي.

وبالحديث عن الطبقات فإن الدراسات مختلفة والماركسية منها خاصة تشير إلى نشوئها متأثرة بالعامل الاقتصادي فتوفر: "فائض إنتاج، وتقسيم العمل سمحا بتفاوت الثروات بين البشر" وبالتالي نشوء: "الطبقات الاجتماعية" فهي لا تحدث تلقائياً، وإنما باستخدام القوة والقسر مسوغين من قبل المتسلطين عبر إيديولوجيا ما غالباً ما كانت دينية(32) والماركسية لا تكتفي بربطها بالواقع الاقتصادي، وإنما تتعدى ذلك أيضاً إلى ربطها بالأيديولوجيا السياسية. وفي هذا يقول "نيكوس بولانتزاس" الذي يعالج الطبقات الاجتماعية في ضوء النظام الرأسمالي اليوم: "والواقع أنه لا يجب أن نستنتج من الدور الرئيسي للموقع الاقتصادي أن هذا الموقع يكفي لتحديد الطبقات الاجتماعية... ولكن العامل السياسي أو الأيديولوجي، أو بكلمة البنية الفوقية لها دور بالغ الأهمية"(33) في مجرى هذا الوجود إذ لا يمكن فصل الطبيعة الطبقية عن السياسية، كما لا يمكن فصلها عن الدين أو الاقتصاد، فالكل يجري في فلك واحد، وهو التأثير على بنية المجتمع، بما فيها الإنسان سلباً كان أم إيجاباً.

والسياسة من هذا المنظور هي علم التغيير الاجتماعي الإنساني كما يقول محمد كامل الخطيب وهي أيضاً: "فن العمل": العمل على تقديم المجتمع والإنسان "كما أنها بالمقابل العمل، فن العمل على إيقاف هذا التقدم"(34).

ولا يخفى على أحد ما للعامل السياسي من دور واضح في ترسيخ جذور بعض الطبقات الاجتماعية، وفقاً لمصالح السلطة وفي التاريخين العربي والأجنبي أمثلة كافية وافية في هذا الموضوع(35) وكما يقول بولانتزاس: "فالدولة التي تصون وحدة تشكيلة اجتماعية مقسمة إلى طبقات تركز وتختصر التناقضات الطبقية في مجمل التشكيلة بتثبيت وتسويغ مصالح الطبقات والفصائل المهيمنة تجاه الطبقات الأخرى في هذه التشكيلة، مع تحمُّلها تناقضات الطبقات العالمية"(36) ويضيف قائلاً: "وهكذا تتبلور علاقات الحكم داخل الكتلة الحاكمة بالترابط المحسوس لفروع الجهاز القمعي، والأجهزة الأيديولوجية الحكومية في العلاقات الخاصة التي يقيمونها مع مختلف الطبقات والشرائح المسيطرة". وفي المجتمع الرأسمالي فإن هذا الترابط يؤدي إلى أشكال تتعلق بالعلاقات المحددة داخل الطبقات والشرائح المسيطرة. وهذه العلاقات هي من نتائج التناقض الرئيس: برجوازية/ طبقة عاملة(37).

أما فيودور بورلاتسكي فإنه يحل هذه التناقضات، والصراعات بالانتقال إلى الاشتراكية، فالماركسية التي يتبناها ترى أن: "تصفية الطبقات المستغلة، وظهور وتطور المجتمع المؤلف حصراً من الكادحين يخلقان أشكالاً لا مثيل لها من قبل، من وحدة المصالح فيما يخص كافة المسائل الجذرية للحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية. أما ما

تبقى من فوارق في المصالح ما بين هذه الطبقات، والفئات الاجتماعية، والأشخاص المنفردين فلا تتسم بطابع التناص، وهي تحل على أساس النشاط الواعي للمجتمع. لنظامه السياسي ولحزبه الذي يجمع في سياسته ما بين المصالح المتنوعة لجماعات السكان، وبين مصالح المجتمع ككل واحد"(38) غير أنه من الواقعية الاعتراف أن "طابع الحياة الاجتماعية السياسية ذاته متناقض"، فهو ينطوي على القديم والجديد، المتخلف والطليعي وهكذا(39).

وبالعودة إلى الفن، فإن الدراسات تشير إلى أنه وعلى مر تاريخه كان جزءاً لا يتجزأ من عملية الكفاح تلك إذ كان إما غطاء إيديولوجياً سائراً ومدعماً للقوى المسيطرة طبيعية كانت أم بشرية "طبقية" أو مكافحاً ضد هذه القوى المسيطرة(40). وإن سيرورته الجمالية لم تكن على درجة واحدة، وبالتأثر نفسه إزاء الظروف المحيطة بتجاربه وتاريخ الجمالية خير شاهد على ذلك إذ إن بعض الشعوب عرفت درجة عالية من الغنى والتنوع الفنيين بالرغم من سوء الأوضاع في واقع الحياة بمناحيها المختلفة. كما هو الأمر مع الفن الإغريقي الذي يخبرنا عنه ماركس فيقول: إنه نشأ مرتبطاً بمجتمع الوقت ثم انهار بانهياره. والأمر كذلك فيما يخص الأدب الألماني فقد ازدهر في مجتمع آيل للانهيار حيث التخلف فيه بمستوياته كلها وحيث: "ولا شيء سوء الحقارة وحب الذات" كما يقول إنجلز الأمر الذي جعل كل إنتاج فيه مشبعاً بالنضال والسخط ضد الواقعين الاجتماعي والسياسي(42).

ووظيفية الفن تختلف باختلاف ظروفه المحيطة، فوظيفته في هذا الزمن هي غيرها في زمن آخر، وإن عبرت في بعض الأحيان، عن حقيقة ثابتة تسوغ لنا الاستجابة إلى فنون قد تكون مغرقة في القدم كما يقول أرنست فيشر في بحثه عن ضرورة الفن. فالفن برأيه يتغير بتغير الزمان والمكان وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة أيضاً(43).

ولقد أكد كل من ماركس وإنجلز أن الفن يرتبط دائماً بالصراع الطبقي لكنهما مع ذلك: "لم يقولا إطلاقاً إن الطبقات هي واقع أبدي ثابت معطى مرة واحدة وإلى الأبد"(44) كما أكدا على انحياز الفن بسبب الصراع الطبقي غير أنهما رفضا: "الانحياز المبتذل أي أن يقدم الفن فكراً سياسياً أو اجتماعياً فقط ليسوغ الضعف الفني" عند الفنان(45) وعندما يتحدثان عن تأثير الطبقات في الفن فإنهما يريان أن كل طبقة تسعى لجعل الفن خادماً لمصالحها(46) فالشيوعيون على سبيل المثال يرون الفن: "أداة جبارة في التربية الشيوعية للكادحين، ووسيلة لمعرفة الواقع وتغييره على أسس شيوعية"(47).

ومن هنا كان تبينهم لنظرية (الفن للمجتمع) التعبير الأمثل عن الالتزام بالإنسان الكادح وقضاياه. فعلم الجمال الماركسي ـ اللينيني في مواجهته لعلم الجمال البرجوازي يؤكد أنه: "يهتدي صراحة بالمصالح الاجتماعية، ومنها المصالح الجمالية للطبقات والشرائح التقدمية في المجتمع، وهي الطبقة العاملة وسائر الكادحين أي إنه يعتمد مبدأ التحزُّب.. ويخوض نضالاً إيديولوجياً لا هوادة فيه ضد النظريات المثالية والميتافيزيقية في علم الجمال لفضح صلة هذه النظريات بمصالح الشرائح والطبقات الاجتماعية الرجعية والمحافظة، وخاصة في المجتمع الرأسمالي المعاصر"(48).

ويرى لينين أن هذا الالتزام لا يتناقض أبداً مع مبدأ "هوية الفنان الحقيقية" والتي يجهد المناهضون للاشتراكية على إنكارها عندهم. وفي هذا يقول: "سيكون أدباً حراً لأنه لن يكون في خدمة السيدة الزهقانة. والآلاف العشرة العليا التي تعاني من التخمة، والملل. بل في خدمة الملايين وعشرات الملايين من الكادحين الذين هم خيْرة ما في البلد، قوته ومستقبله"(49).

وفي مقابل هذه النظرة الاشتراكية للفن. الواعية بخصوصيته الفنية إلى جانب دوره التربوي وخدمته للبروليتاريا نجد الفن البرجوازي ينزع إلى التخلي عن مشاكل الحياة منطوياً على نفسه جانحاً نحو التشاؤم واللاأدرية واللاعقائدية(50) ذلك لأنه فن مثالي أهمل العلاقة بين النظرية الجمالية

والأسس المادية للمجتمع، وصراع الطبقات كما يرى أوفسيانيكوف(51) الذي يشيد بتفوق الفكر الجمالي الماركسي لأنه ربط النظرية بالتطبيق أي الفكر الجمالي بالواقع الاجتماعي، وبعلاقات الإنتاج القائمة مع مراعاة خصوصيته وأن له حقيقة مستقلة نوعاً ما، ومنطقاً خاصاً ذاتياً(52).

غير أن القول بلا مسؤولية البرجوازية بشكل مطلق تجاه قضايا الحياة عامة أمر فيه شيء من التعسف والمبالغة. إذ إن وجهات النظر البرجوازية ـ كما تؤكد الماركسية نفسها ـ ليست واحدة، فهي تختلف باختلاف فلاسفتها ومذاهبها المتعددة، ومن هنا لا يمكن الوقوف معها على منطلق واحد مشترك سوى أنها مثالية ومعادية للماركسية يقول بورلاتسكي:

"سيكون من العبث التفتيش عن موقف موحد. عن منطلق عام مشترك بين الفلاسفة البرجوازية. فمن السمات المميزة للفلسفة البرجوازية المعاصرة تأتي تعددية المذاهب الفلسفية التي يقوم هدفها الاجتماعي في التوجه إلى وعي مختلف الفئات، والطبقات الاجتماعية، وفي القيام بهذه المهمة تتبدى كافة اتجاهات الفلسفة البرجوازية، ومذاهبها واحدة في منحاها الاجتماعي. في تبنيها للمثالية، ومعاداتها للماركسية"(53).

وعن البرجوازية وكتابها يشير د. غنيمي هلال إلى أنهم وإن كانوا قد هربوا في عصور الترف البرجوازية إلى أدب هو صورة عن الترف عينه، متحللين من الغايات الاجتماعية والخلقية، إلا أنهم مع ذلك لم يكونوا مضادين للخلق: "وإنما يحملون سخطاً على عصورهم"(54).

وأما جيروم ستولينتز والذي يميل إلى الفن الخالص، فإنه ومن رؤيا أكثر نضجاً لنظرية الفن يرى أن المقصود بها لا إلغاء الظروف المحيطة بقدر ما هو التركيز على وعي الخصوصية الفنية، فالنظرية الشكلية برأيه والتي هي أحدث نظرية جمالية هي نظرية نقدية بمعنى أنه ليس كل ما يعده الناس فناً هو حقيقة كذلك. فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة، أو الاقتباس منها. فنظرية الفن للفن تؤكد على خصوصية الفن وذاتيته واستقلاله عما هو خارج عنه كالمحيط الاجتماعي والطبيعي وغيره(55).

وأما المفكران الشكليان البارزان كلايف بل / روجر فراي فيؤكدان أن الفن الحديث (الفن للفن) هو وحده الفن الجميل(56) وذلك في مواجهة الجمهور الغفير الذي يتوقع دائماً من الفن أو يعبر عن وجهة أخلاقية وتصوير واقعي(57).

وإذا كان هذان المفكران هما القطبين الأكثر بروزاً للنظرية الشكلية فمنهما نستطيع الإدلاء باختلاف وجهات النظر البرجوازية، وبعدم أحادية منطلق نظرية الفن للفن، وذلك بالاستناد إلى نوعية الفنون التي ومن خلالها تم التعبير عن وجهات النظر تلك. فبينما يتحدث روجر فراي عن الفنون التصويرية فيدعو إلى إهمال كل شيء لا يتعلق بموادها الأساسية من الوجهة الفنية حصراً(58) نرى في المقابل أن كلايف بل، وفي حديثه عن الأدب يعترف وبشكل صريح أنه لا يمكن أن يكون فناً خالصاً فهو: "ليس مما يسهل تحليله على أساس الشكل وحده"(59) إذ إن نوع الفن هو الذي يحدد منطلق التزامه، أو عدم ذلك. وبهذا نكون قد وجدنا نقطة التقاء بين من ينادي بالفن للفن أو بالفن للمجتمع على حد سواء. وعليه فالتعارضات حقيقة ليست فنية بالمعنى الخالص بقدر ما هي اتهامات إيديولوجية بالمعنى السياسي والطبقي وحسب.

وإذا كنا قد عرفنا أن البرجوازية لم تعرف استقراراً فنياً كما عرفته الماركسية نظراً لعدم وضوح إيديولوجيتها بالنسبة لها نفسها قياساً بالماركسية فإننا نستطيع أن نفهم تذبذب الشكلانيين بين الانفصال عن الحياة على الأغلب، ثم العودة إلى رحابها في فترات لاحقة. وستولينتز الذي يميل إلى نظرية الفن الخالص كما سبق وذكرنا يؤكد أن كثيراً من الفنانين الشكلانيين عادوا

فاستمدوا مواضيعهم من الحياة. كما أن النقاد الشكلانيين وبالرغم من أنهم يشيرون إلى انفصال الفن عن الحياة يؤكدون أيضاً أن الفن يكشف حقائق هامة عنها وبهذا - والكلام لستولينتز - يقعون في تناقض(60).

ومهما يكن الأمر فالحديث عن الخصوصية الفنية أمر يستحق العناء خصوصاً إذا عرفنا أن تاريخ الجمالية يدلي بإرهاصات الخلافات حولها انطلاقاً من الشكل والمحتوى. أو وظائفية الفن عبر مراحل التاريخ المختلفة وصولاً إلى عصر النهضة الذي شهد وعياً فنياً لم يسبق نظيره إذ تخلى الفن عن وظائفيته قدر المستطاع. وانبرى الفنانون في سعيهم لتسخير كافة الإمكانات بغية التميز الفني. يشهد على ذلك فن الرسم الذي عرف أوج تطوره آنذاك حيث استخدمت مفردات الطبيعة كنبات النيلوف واللوف وسواها مواد داعمة لهذا الفن القديم(61).

فالشكل الفني لقي أنصاره كما لقي المحتوى ذلك. والخلاف بين الباحثين الجماليين طويل وشاق إذا ما أردنا تصفح رأي كل فيلسوف منهم أو متابعة تفاصيل وآراء الفلاسفة عبر تاريخ الجمالية الطويل(62) وعن هذه الإشكالية يسوق لنا فيشر رأي بويخت الذي يؤكد أهمية الشكل، فكما ذكرنا فإن الماركسية وإن كانت تدعو إلى فن مسخر لخدمة البروليتاريا وظائفي اشتراكي يعول كثيراً على المحتوى إلا أنها في الوقت ذاته تؤكد على فنية الفن وخصوصيته كما سبق وعرضنا. يقول بويخت: "إنه لمن التفاهة المحض بأنه لا يجب أن نعلق أية أهمية على الشكل ومع تطور الشكل في الفن. وإذا لم يطرأ على الأدب ابتكارات ذات طبيعة شكلية فإنه لا يستطيع أن يقدم موضوعات جديدة"(63).

ويعلق فيشر على ذلك قائلاً: "غير أن تركيز انتباهنا على المحتوى وإرجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث، ذلك لأن الفن يقوم على تقديم الشكل. الشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثراً فنياً. إن شكل الأثر الفني ليس شيئاً عارضاً ــ كيفياً أو غير ضروري"(64).

فالصراع قائم إذن بين أنصار الشكل وأنصار المضمون. بين دعاة الفن للفن وبين دعاة الفن للمجتمع. هذا في ظاهر الأمر. أما إذا عدنا إلى خلفيات هذا الصراع، فإننا لا شك واجدون الصراع الأيديولوجي السياسي الاقتصادي الطبقي الديني وراء ذلك. مع التسليم بأن هناك حالات قد تخرج كثيراً أو قليلاً عن هذه الأحكام تبعاً لظروف معينة خاصة بهذا الطرف أو ذاك(65).

ويرى ن.غ. تشيرتشيفسكي أن الجمالية ارتبطت منذ القدم بواقع الصراع العدائي بين الطبقات الاجتماعية الذي أدى بدوره إلى اختلاف وجهات النظر السياسية فالجمالية. فالصراع الجمالي ناجم بشكل طبيعي عن الصراع الطبقي (66).

كذلك يرى غيوتسين أن اختلاف الفنون راجع إلى اختلاف وجهات النظر المتأثرة بها سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً أو أخلاقياً أو جمالياً لهذه الحقبة أو تلك(67). وأن الفن الجديد يعبر عن نواح جديدة ويفقد بالتالي صفات كانت لديه في مرحلة سابقة(68).

وكنا قد ذكرنا وجهة النظر الماركسية التي ترى أن إحدى وظائف الفن تتلخص في التعبير عن إيديولوجيا ما دينية أو سياسية أو خلقية، ولهذا تستخدمه الطبقات والدول والأحزاب في صراعها الأيديولوجي. فهو يخلق أيديولوجيا ما لدى الناس(69).

إذن صورة نموذج الفن متغيرة بتغير الواقع. وهذا ما يشير إليه الباحث المصري عبد المنعم تليمة في بحثه المقارني بين الفن القديم والحديث. يقول: "ولقد كان الفن في المجتمع البدائي بصورة غالبة حلماً بسيادة الإنسان، وأداة سيطرة على عالمه الطبيعي، وأما في المجتمع الطبقي، فقد صار الفن بصورة غالبة كذلك وعياً بالصراع، وأداة كشف للعلاقات في

عالمه الاجتماعي(70) فالفن كشف عن الطابع الطبقي(71).

وكما ارتبط الفن بالطبقات الاجتماعية فإنه ارتبط أيضاً بالدين والفلسفة فقد لجأ الإنسان دائماً إلى الفن كوسيلة لوعي أسمى أفكار روحه واهتماماته، وقد صبت الشعوب أرفع تصوراتها في نتاجات الفن، وعبرت عنها ووعتها بوساطة الفن"(72).

فبالعمل الفني "سعى الإنسان، وهو صانعه إلى التعبير عن وعيه لذاته"(73) ذلك لأن هدف الفن هو أن يكون وسيطاً بين القطبين المتعارضين: العمومية الميتافيزيقية، وخصوصية التعيين الواقعي(74).

وتشير الدراسات إلى أن تأثير الدين الوثني منه أو السماوي على الفن كان بالغ الأثر في فرز آثار فنية مختلفة. فالتصورات غير الواضحة أو الدقيقة للميثولوجيا الصينية، والهندية، واليهودية والمصرية خلقت فناً رمزياً تجريدياً. إذ الفكرة غائمة، والشكل متجاوز لكل حد. يقول هيغل: "أبدع الصينيون واليهود والمصريون على سبيل المثال آثاراً فنية. صوراً للآلهة وأصناماً شوهاء أو ذات أشكال غير دقيقة... لأن تصوراتهم الميثولوجية، ومضمون آثارهم الفنية المتجسدة فيها كانت لا تزال هي الأخرى غير دقيقة. أو غير واضحة بدلاً من أن يكون لها طابع مطلق"(75).

هذا في الفن الوثني. أما في الفن المعبر عن إيديولوجيا دينية سماوية فقد برز في الديانات السماوية الثلاث باختلافات واضحة نابعة من طابع العقيدة التي يتبناها الفنان. فالفن المسيحي توضحت معالمه أكثر ما يكون في القرون الوسطى. إذ مال إلى الرمزية والتجديد وانعدام التحديد الفردي وجمود الشكل(76) وقد ارتبط بالكنيسة وفلسفتها مما أدى إلى رفض الفن الإغريقي باعتباره فناً وثنياً إلحادياً. داعياً بعد ذلك على فن مسيحي يتبنى الأفكار المسيحية مهما كانت(77) خاصة وأن المسيحية كما يقول سوريو: "كانت ينبوعاً ثراً لعدد كبير جداً من الصور الجديدة التي أثرت في الفن، وفعلت فيه فعلها البالغ"(78) فقد قدمت على مستوى الرسوم الأيقونية قصصاً تاريخية أو أسطورية: "مثل القصص عن حياة السيد المسيح، وعن ميلاده وموته"(79) إضافة إلى الأيديولوجيا المسيحية التي تعطي مفهوماً جديداً لتاريخ بشري موجه آنذاك(80).

هذا وإذا كان فن الأيقونات هو الأساس في جمالية القرون الوسطى المسيحية، فإنه مع ذلك قد شهد صراعاً بين ممثليه. صراعاً لم ينهض بالفن أبداً، فيخلق شكلاً متقدماً. ذلك لأن مؤيدي الأيقونات ومعارضيها على حد سواء اعتمدوا الفكر الديني الذي عرقل تطوره إلا في حالات استثنائية عرفت فيها تلك الجمالية بعض الخروج على تسلط الكنيسة كما فعل "ميخائيل بسيل" الذي مال إلى الاعتدال فخلط الفكر الديني بالعملي(81).

وأما الإسلام فإنه قد أثر أيضاً على النظريات الجمالية والفنية عند الشعوب المسلمة (82) فلقد حرم: "جميع أنواع التعبير الفني، كالتصوير والنحت عن الله والأنبياء وامتد هذا التحريم ليمنع تصوير الإنسان، وكل ما هو حي".

فالفن الإسلامي تجريدي عوض عن التجسيد بكلمات الله الجميلة المدونة في القرآن الكريم. وذلك في مواجهة الديانات الوثنية، والمسيحية التي جعلت الإنسان يتعبد لتماثيل الآلهة والقديسين(83).

وإذا كان الشعر فضاء العربي المسلم، فإنه قد وضع أيضاً في حدود خانقة ذلك لأن العرب كانوا يتقربون إلى آلهتهم عن طريق الترانيم الشعرية المصحوبة بالأنغام الموسيقية(84) فالشعر الإسلامي وسيلة لخدمة الدين الجديد. يبشر به، ويدعو إليه (85) ويرى د. تامر سلوم أن القول برفض الإسلام للشعر فيه كثير من الشطط والبعد عن الحقيقة: "لأنه يفرط في الخروج عن حدود التأويل وأصوله". خاصة وأن مطالعات آيات القرآن التي تناولته تعطي دليلاً على عدم رفضه كما تؤكد أنها مجرد دفاع

عن البنوة وعن كلام النبي، وتمييز لكلام الله عن الشعر(86): "ولئن كان يراد بالكلام ومنه الشعر ـ قبل الإسلام وجه القبيلة أو المتكلم، فقد صار بعد الإسلام يراد به وجه الله أو وجه الدين"(87) وهو فن تجريدي باعتبار أن فكرهم عن الله مجرد (88).

والحديث عن الدين لا يعني تناوله في سيرورة تاريخية أحادية الجانب. فكما عرضنا لعلاقته مع الطبقات الاجتماعية وتأثيرهما معاً على نظريات الفن، واتجاهاته. فإننا لا نتجاوز علاقته بالسلطة السياسية، وما لهذه العلاقة من أثر بالغ على الفن عموماً، والأدب خصوصاً.

وهذا التحالف الديني ــ السياسي نجده في القرون الوسطى المسيحية والإسلامية بشكل أكثر وضوحاً عن سواها في العصور السابقة أو اللاحقة. فاستمرار سيطرة الكنيسة المسيحية أولاً أدى إلى استمرار التأثير الديني على الأدب والفن: "ولقد وقع الفن تحت تأثير دكتاتورية التنسك، والخضوع للسلطة منتظراً المكافأة عن العالم في العالم الآخر"(89).

وهو فن مسيس يروج دعائياً للإمبراطور، معتمداً في ذلك على جانبي الشكل والمضمون (90) هذا الأمر نجده واضحاً في الشرق (بيزنطة) لا في الغرب فالغربيون أخذوا بتفريق أوغسطين: "بين دولة الأرض ودولة الله اللتين قد تقتربان، ولكن لا تتطابقان". كما أخذوا بتعاليم غلاسيوس الأول: حول السلطتين الدينية والدنيوية، فرفضوا التسوية بين الكنيسة والنظام السياسي. وأما الشرقيون فقد أخذوا بتشريع جوستينان إلى فكرة التعاون الوثيق بين الدولة والكنيسة إلى أن تحكمت السلطة السياسية بالكنيسة وحجمتها إلى جماعة عبادة مناصرة للدولة. هذا التحالف الذي نجد له أشكالاً مشابهة في العالم القديم شرقاً وغرباً حيث الحاكم إله أو نصف إله توحد في شخصه مملكتا السماء والأرض. كفرعون مصر، وقيصر، وما قبل المسيحية على سبيل المثال(91).

ويرى بوعلي ياسين أنه: "لم تكن هناك دولة منذ وجدت الدول إلا وتعتنق ديناً ما وتتبنى عبادة ما وكان الاختلاف فيما بينها فقط في شكل الارتباط بين الدين والدولة. من هذه الزاوية اختلفت المجتمعات الإسلامية عن المجتمعات المسيحية الغربية وغيرها"(92).

وعليه فارتباط الدين بالسياسة في الإسلام كان واضحاً زمن الرسول دون أن يكون هناك دولة إسلامية بالمعنى المتعارف عليه. غير أن هذه الوحدة لم تكن دائمة. فالإسلام عرف تلاحماً بين السلطتين الدينية والزمنية وانفصالاً في الوقت نفسه. وهذا يرجع إلى اختلاف المذاهب الإسلامية التي ركز بعضها على التلازم، وبعضها الآخر على الانفصال( 93) ومهما يكن الأمر فكلا الاتجاهين أثر بشكل خاص على الأدب الذي جعل مسيساً ضد أعداء الإسلام. ونظن أن الأعداء هنا العرب غير المسلمين لأنه كما كانت أداة الأدب هي اللغة العربية، وهي لغة غريبة عن الدول الأعجمية فبالتالي لا يمكن أن تستعمل في سياسة ما، ولا أن يروج بوساطتها إلا ضمن الإيديولوجيا العربية للمسلمين.

غير أن هذه الهيمنة الدينية على الفن. لم تكن مطلقة بحال من الأحوال إذ عرفت وجهات النظر الجمالية الإسلامية أيضاً كما في المسيحية خروجاً على الفكر الديني لكنه خروج لم يكن بالقوة التي عرفتها الفنون الواقعة تحت الهيمنة(94) فالجمالية الإسلامية كغيرها لم تكن فكراً واحداً، وإنما قد عرفت اختلافاً في اتجاهاتها. فالمثالية ظهر مع (أخوان الصفاء) الذين رأوا في الجمال الإلهي أصل الجمال( 95) والمادية ظهرت مع ابن رشد الذي جعل مصدر الجمال في أفكار الفنان إذ الإنتاج الفني مشروط بالغاية التي يتوخاها المبدع في إنتاجه(96).

والجدير ذكره أن هذا الفكر "الفلسفي الطليعي" كما يرى الماركسيون: "قد مارس عظيم التأثير على تطور الفلسفة العالمية" وعلى أوربا بشكل خاص: "حيث بدأ بفعل العلاقات الرأسمالية السائرة

على طريق التشكل والنهوض بالعلم والفن والفلسفة" على أساس مادي(97).

وإذا كنا نتكلم عن العصر الحديث فإننا نكون قد وصلنا إلى الشكل الثالث من أشكال التحالف المؤثرة في الفن، فقد درسنا بداية التحالف الأول الذي قام بين الدين والتشكيلات الاجتماعية الأولى (الطبقات) عندما لم تكن قد توضحت بعد معالم الدولة. في حين وجدنا الشكل الثاني وهو التحالف بين الدين والدولة قد توضح في ظل علاقات المجتمع الطبقية أكثر ما يكون في العصور الوسطى. إلى أن كشف العصر الحديث عن شكل جديد من التحالف وهو الذي قام بين الدولة والسلطة الاجتماعية خاصة وأنه العصر الذي عرف استقلال الدولة عن الدين، فاستعباد الشعوب لم يعد بحاجة إلى الدين كإيديولوجيا مقنعة إذ إن تطور علاقات الإنتاج القائمة، وفائض الثروات المادية قد رسخ وبشكل تلقائي فرز الطبقات الاجتماعية بين مستغل ومستغل فإذا الصراع تناحري، وإذا لكل فئة منها حزب سياسي يدعمه وقد توضح هذا الصراع أكثر ما يكون في العصر الحديث بين (البرجوازية/ الرأسمالية) من جهة وبين (الديمقراطية/ الاشتراكية) من جهة ثانية. الأمر الذي أثر بلا شك في المفاهيم الجمالية الحديثة. وخير شاهد على ذلك ما سمعناه سابقاً من الخلافات القائمة حول نظريتي الفن الرئيسيتين:

1ـ الفن للفن.

2ـ الفن للمجتمع.

في علاقتهما المباشرة بصورة الإنسان سلباً كانت هذه الصورة أم إيجاباً. والواقع أن الإنسان قد شغل فلاسفة الفن منذ العصور القديمة. فاختلفت صورته تبعاً للاتجاه الأيديولوجي القائم، فعلماء الجمال الإغريق يضعون الفن في إطار نظري مشبع بروح المواطنية والصدق معبراً عن أصالته في إنسانيته وتمجيده للجمال الجسماني. للقوة والشجاعة. هذه الإنسانية التي استعملت كثيراً في النضال ضد الاستعباد. ضد القهر الاجتماعي. وضد كل ما هو شرير ومشوه(98).

وإذا كان سقراط قد عدَّ الإنسان الموضوع الرئيسي للفن، فإنه مع ذلك قد عبر عن فكر طبقي أرستقراطي لنظريته في علم الأخلاق والجمال عندما وضع اهتمامه في تصوير الإنسان الفاضل المكتمل جسداً وروحاً ذلك الإنسان الذي لا يمكن أن يكون من الطبقة الدنيا (الزراع ـ الصناع...) فهم في رأيه ونتيجة لأوضاعهم المعيشية لا يمكن أن يكونوا فضلاء وبذلك فهم لا يعبرون عن الإنسان المثالي من الناحية الأخلاقية والجمالية. ولذلك فهم خارج الفن (99) وإن الأدب الإغريقي ليشهد بهذه النظرة الطبقية فالتراجيديا كانت محاكاة للطبقة العليا ـ النبلاء على حين أن الشعب مطرود إلى الفنون الدنيا التي عرفت بالكوميديا.

وكذلك الأمر في علم الجمال البراهماتي الهندي حيث لا مكان لائق فيه للإنسان لأنه يذوب في الطبيعة: وتعد البراهماتية تصوير شخص ما عملاً فنياً غير لائق الأمر الذي كان عائقاً أمام تطور الفن الحقيقي(100) ذلك عند الطبقة العليا أما الطبقات الدنيا فإنها كالإغريق لم تستطع إلا أن تحمل الواقع في فنها البسيط فعبرت عن تطلعات الإنسان وخيباته وكان ذلك الإنسان البسيط أساساً للفن عندها (101) وبالانتقال إلى العصور الوسطى نجد أن الإنسان مطرود أيضاً من الفن الرسمي لا لسبب طبقي كما هي الحال في العالم القديم وإنما لأسباب دينية. وهذا الأمر ينطبق على البيزنطيين والمسلمين على حد سواء. فإذا كان المسيحيون قد سمحوا بصورة الإنسان ـ المسيح فقط دون سواه فإن المسلمين قد حرموا كل تعبير عن الإنسان مهما يكن رسولاً أو من عامة الناس(102) لكن هذا لا يعني تماماً انعدام صورة الإنسان في الفنون غير الرسمية ففي بيزنطة دافع (ميخائيل خونيات) عن الإنسان وكرامته ووقف ضد الداعين إلى التقليل من شأنه أمام القوى الإلهية(103) وعند المسلمين دعا

ابن رشد إلى فن علماني مبني على المفهوم الإنساني الجمالي للعالم المحسوس في مواجهة الفكر المثالي الديني مؤثراً بعد ذلك في أوروبا الغربية، ومساعداً المسيحيين في القرون الوسطى على محاربة تسلط أفكار الكنيسة الكاثوليكية(104).

وأما عصر النهضة، فإن صورة الإنسان تتوضح أكثر خاصة إذا عرفنا أن السمة الغالبة على الفنانين آنذاك هي الإنسانية وأنهم (الإنسانيون) فعصر النهضة إنساني واقعي مرتبط بالعلم والممارسة الفنية(105) ويدعو إلى تمجيد الإنسان إيماناً بلا محدودية طاقاته الخلاقة(106) مواجهين بذلك الفكر الإقطاعي الكنسي داعين إلى التخلص من تحالفهما(107) والإنسان في تصوير الإنسانيين ليس: "غرسة ضعيفة ولا فتيلة في مهب الريح" كما تعلم الكنيسة، وإنما هو بطل جاء إلى الحياة ليحقق منجزات ومآثر عظيمة". فقد آمن الإنسانيون بطبيعة الإنسان الخيرة "وهم يؤكدون على أن الإنسان لا ينتهز الفرصة المعطاة للقيام بأعمال شريرة"(108) هذه النظرة التي ينتصر فيها الفن للإنسان ما كانت لتوجد في كلاسيكية القرن السابع عشر خاصة في فرنسا حيث الحكم المطلق بدلاً من الكنيسة المحلية. وحيث التوافق بين الأمراء والبرجوازية على نهب ثروات الشعب وإبعاده عن أخذ دوره وإذا الدكتاتورية في كل شيء (اقتصاد، فن، أدب). إضافة إلى أن كل "محاولة للتحرر، وكل مبادرة حرة كانت تسحق بحزم بعد ذلك" وعليه لم يعد الفن حراً(109).

وقد ترافق هذا التغيير بصعود الأدب ليكون الفن الرسمي الأول للدولة بعقلانيته المتأثرة بفكر ديكارت وبطبقيته التي تذكرنا بما كانت عليه الأمور زمن الإغريق. فالتراجيديا للطبقة العليا والكوميديا للشعب البسيط الذي كان يعيش على الهامش. إذ بسبب التسلط القائم لم يستطع الكتاب بشكل عام التعبير عن قناعاتهم الحقيقية: "لذلك فإن الشعب كموضوع للتعبير الفني كان محذوفاً عندهم من الناحية العملية، ولم يفسح له المجال إلا في الأدب الوضيع، كالكوميديا"(110).

لأن الوضيع والمنحط ـ كما يرى بوالو ـ يظهر عادة في الأوساط الشعبية(111).

هذا في القرن السابع عشر أما في القرن الثامن عشر ـ أوروبا فإن الأمور تأخذ شكلاً يُنْتَصر فيه للإنسان مجدداً وعلى شاكلته عصر النهضة خاصة في إنكلترا التي أصبحت مركزاً للنور على مستوى الذوق الجمالي والعلم والحرية السياسية والارتياب الديني(112) مؤثرة في ذلك على جيرانها فرنسا، وألمانيا، وروسيا وسواها الأمر الذي حسن صورة الإنسان، وأرجع الإيمان إلى طبيعته الخيرة إذ:

"ألغى مبدأ الخطيئة الأصلية القائل بحاجة الإنسانية الفاسدة ذات البنيان الضعيف إلى القوانين والأدلة" فالإنسان خير بطبعه لم تفسده سوى مؤسسات السلطة، وعليه فلابد من نسف هذه المؤسسات(113).

وفي الكلاسيكية الإنجليزية نجد صدى لآراء ديدرو الإنسانية. فشيفستبري يؤكد أن الفن والجمال لا يبعدان الإنسان عن الفضيلة والحقيقة (114) كما أن صفة التميز الجمالي والأخلاقي فطرية عنده (115) أما روسو الفرنسي فإنه يرفض فن النبلاء المعزول عن آلام الشعب مدافعاً عن الفن الذي يقترن بالبسطاء في أفواههم وأتراحهم(116) وأما في ألمانيا فإن صورة الإنسان قد بدت متأرجحة بين الإيجاب والسلب، ومرد ذلك إلى تناقض المذاهب الفلسفية الألمانية على الرغم من أن الأدب الألماني حينها كان مشبعاً بالنضال والسخط ضد كل أشكال التشوه السياسي والاجتماعي وعلى الرغم من أنه بلغ مرحلة ذهبية في تطوره(117) فالإنسان الإيجابي عند فينكلمان مثلاً هو الإنسان الصامد بوجه الآلام بكل شجاعة لكنه لا يحرك ساكناً لتغييرها، وعلى هذا فهو طوباوي منعزل عن الحياة(118).

وأما عند ليسنغ فهو الإنسان العادي المتوسط الذي يعرف كيف يشاطرنا أفكارنا ثم يعبر عنها بطريقة غير متكلفة في الفن (119) وفي روسيا وتحديداً في عصر كاترين الثانية كان للصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين أثره الواضح في الصراع الجمالي بين المثالية والمادية أيضاً منتصراً للشعب البائس ضد طبقة النبلاء الطفيلية عبر خصوصية أدبية تجلت بشكل واضح في الأدب الساخر الذي هدف إلى: "التعرية الساخرة لمساوئ طبقة النبلاء الحاكمة" كما ينتقد "نظام الأقنان كمسبب أساسي لهذه المساوئ" معللاً بذلك سبب بؤس الشعب وطفيلية النبلاء أيضاً(120).

وإذا كانت الرومانطيقية في الفترة اللاحقة تعبر عن مجرى جمالي عام لا يتقيد بحدود عصر زمني معين ويؤلف نوعاً من خاصية جوهرية أسلوبية تطالعنا في أوقات مختلفة، وفي مدارس واتجاهات فنية متنوعة(121) فإنها عرفت كيف تدافع عن خصوصية الإنسان في اغترابه وتوحشه وفي استقراره أيضاً، وباختصار تدافع عن الإنسان الحقيقي والشعب عندهم سر إبداع الفن، والإنتاج الشعبي منبع لا ينضب للأدب. كما أن الذوق السليم في رأيهم يتكون عند الشعب لا في قصور الأمراء والمجتمعات الواقعية(122).

ويرى آدم فورستر أن مهمة الفن هي إبراز حياة هذا الشعب بنضاله وكفاحه. فالفن لا يمكن أن يقوم في الطبقات العليا من المجتمع ففي اعتقاده أن: "الإقطاع وركيزته الديانة المسيحية هما عدوان للفن والجمال والتطور المتجانس عند الإنسان". والإقطاع عنده عبارة عن "تجميع للقبح والتشويه"(123).

أما شيللر فإن موقفه لافت للنظر خصوصاً وأنه يتناول مسألة الشعب بحذر فإذا كان الفن برأيه يُحرِّر الإنسان من البربرية والرق ويطهره مؤكداً على سلطة الإنسان والهارمونية(124) فإن هذا الفن لا يمكن أن يكون في الأوساط المتطرفة، وينطبق هذا الأمر ليس على البرجوازية المستبدة القامعة للحريات وحسب، وإنما أيضاً على الثورة الشعبية الفظة التي تكون ردة فعلها على قدر سلبية البرجوازية نفسها(125) وبهذا نفهم منه أنه غير معني بالانتماء الطبقي للإنسان الذي يصوره بقدر ما هو معني بسلوكه ومستوى أخلاقه فما يعوق الفن حقيقة ليس الانتماء الطبقي بقدر ما هي الأخلاقية التي تمثل هذا الفن.

هذا الإيمان بجوانية الإنسان وحقيقته الداخلية تعمق أكثر في الحركة السريالية التي برزت ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية كردة فعل إزاء الفشل العام الذي أصاب الحياة من النواحي جميعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية(126) وعليه فقد ركزت السريالية على أنها حياة دون أن تكترث بأن تكون عملاً أدبياً(127) وجعلت من الشعر الفن الحقيقي لأنه يصل عالم الحقيقة اليومية بعالم الحلم البديع(128) فالشعر مجال المدهش، والمدهش دائماً جميل "ولا شيء سوى المدهش يمكن أن يكون جميلاً"(129)

والسريالية تشتمل على نظرية حقيقية للحب والحياة والتخييل وعلاقات الإنسان بالعالم(130) ويؤكد أندريه بروتون أنهم لا يثورون على ما يسمونه جميلاً وصحيحاً وخيراً إلا باسم ما هو جميل وصحيح وخير(131) إذ هدفها الأول إظهار الإنسان على حقيقته بعيداً عن القيود (132) ومن هنا ركزوا على العالم الباطن وعلى الحلم والجنون (133) الأمر الذي عرضها لاتهامات كثيرة من قبل المناهضين لها فألصق بها ما هو تافه وغير جدير بشيء. يقول أراغون مدافعاً عن الشعر السريالي في مواجهته المدعين الجهلة: "وبحجة أن الأمر يتعلق بالسريالية يظن أول كلب أنه مسموح له أن يبادل تفاهاته الرخيصة بالشعر الحقيقي وهي سهولة بديعته لحب الذات والحماقة"(134).

والواقع أن اتهام المذاهب الفلسفية بعضها بعضاً أمر لا خلاف عليه في تاريخ الجمالية وقد ذكرنا سابقاً وجهة النظر الخاصة بالخلاف بين أنصار نظريتي: الفن للفن/ الفن للمجتمع في العصر

الحديث كما ذكرنا كيف أن الماركسيين يصفون البرجوازية بأنها معادية للفن والجمال في مقابل النظرة البرجوازية التي ترى في ضريبة الفن انغلاقاً من قبل الفنان وقيوداً تقف حاجزاً أمام إبداعه الحقيقي. هذا في الوجه العام للخلاف إلا أننا لم نعدم وجهات النظر المعتدلة التي ألقت جانباً بالتطرف لتؤكد على أهمية الطرفين في سيرورة الفن، وكنا قد ضربنا مثلاً لأحد رواد المسرحي وكاتب القصة بروتولد بريخت كما عرضنا لآراء لينين سابقاً في هذه المسألة.

فالحقيقة ـ وكما يقول فيشر ـ أن حركة الفن للفن التي نشأت في العالم البرجوازي لما بعد ثوري كانت قد سارت جنباً إلى جنب مع الحركة الواقعية الهادفة بالتالي إلى نقد المجتمع واستكشافه وهي ـ أي الفن للفن ـ تعبير عن الاحتجاج ضد النفعية التافهة. والاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية: "وقد نشأت من تصميم الفنان على ألا ينتج بضائع في عالم أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع(135) فالخلاف إذن إيديولوجي وليس فنياً. وتركيز الاشتراكيين على صورة الإنسان الكادح في قلقه ومعاناته مادياً وروحياً(136) وفي إرادته في التغيير والحياة(137) عبر ما يمتلكه من قوى كامنة كفيلة بتحقيق الثورة (138) راجع بشكل أو بآخر إلى وضوح الأيديولوجيا الماركسية التي تضع نفسها في خدمة البروليتاريا تلك البروليتاريا التي تضطلع برسالة تاريخية هي النضال ضد استغلال الإنسان للإنسان. وضد شتى ألوان القهر والاضطهاد الاجتماعي والقومي(139) وذلك على خلاف البرجوازية المنهارة المنغلقة على نفسها والتي لم تعرف وجهاً واحداً، ولا استقراراً فكرياً يدفعها لمواجهة الواقع الذي هربت منه. فالتعالي على صورة الإنسان المهمش في الفن لم يكن لذاته وإنما كان لانعدام الحلول لديها وقصورها عن امتلاك رؤيا مستقبلية متفائلة وفاعلة كالتي امتلكتها الماركسية. وكما يرى الماركسيون أنفسهم فإن تاريخها الفني لم يعدم وجود كتاب خرجوا عنها وعبروا عن تناقضاتها وانهياراتها كما هو الأمر مع بلزاك الذي عرّى المجتمع البرجوازي الذي يحبه كثيراً(140).

وأياً كان أمر هذا الخلاف فقد رأينا أن صورة الإنسان لم تعدم في تاريخ الجمالية بل على العكس فإن عدم ثبات هذه الصورة على شكل واحد ومستوى معالجته واحدة كان قد أسهم وبشكل أغنى في الإحاطة به سلباً كان أم إيجاباً، فوظيفته الفن كما يقول فيشر: هي أن يحرك الإنسان بآليته وأن يسمح "الأنا" الداخلية بالتماثل بحياة الآخرين، فيمكنها بذلك مما لم تكنه ومما هي جديرة بأن تكونه والفن أخيراً: "ضروري لكي يستطيع الإنسان أن يفهم العالم ويغيره ولكنه ضروري أيضاً بسبب السحر الذي يلازمه"(141).

---

المراجع:


1ـ أصول الفلسفة الماركسية ـ اللينينة ـ فيودور بورلاتسكي.
2ـ الجمالية عبر العصور ـ إتيان سوريو.
3ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ د. عبد المنعم تلمية.
4ـ النزوع الأسطوري في الرواية العربية ـ د. نضال الصالح.
5ـ علم الجمال الماركسي ـ اللينيني ـ مجموعة مؤلفين.
6ـ الثالوث المحرم في الدين والجنس والسياسة ـ بو علي ياسين.
7ـ نقد الفكر الديني ـ د. صادق جلال العظم.
8ـ الطبقات الاجتماعية في النظام الرأسمالي اليوم ـ نيكوس بولانتزاس.
9ـ السهم والدائرة ـ محمد كامل الخطيب.
10ـ ضرورة الفن ـ أرنست فيشر.
11ـ موجز تاريخ النظريات الجمالية ـ مؤلفين سوفييت.
12ـ النقد الأدبي الحديث ـ د. محمد غنيمي هلال.
13ـ النقد الفني ـ جيروم ستولينز.
14ـ المدخل إلى علم الجمال ـ هيغل.

15ـ بحث في الجميل ـ ديدرو.

16ـ تاريخ السريالية ـ موريس نادو.

17ـ فلسفة السريالية ـ فردينان ألكييه.

---

**الهوامش:**

1ـ ص (11) بورلاتسكي.

2ـ ص (112) بورلاتسكي.

3ـ ص (43) سوريو.

4ـ ص (8) بورلاتسكي.

5ـ ص (12) النزوع الأسطوري/ د. نضال الصالح.

6ـ ص (3) مقدمة في نظرية الأدب.

7ـ ص (44) سوريو.

8ـ ص (35) سوريو.

9ـ ص (8) بورلاتسكي.

10ـ ص (82) بورلاتسكي.

11ـ ص (83) بورلاتسكي.

12ـ ص (85) بورلاتسكي.

13ـ ص (85) بورلاتسكي.

14ـ ص (13) بورلاتسكي ـ فيودور.

15ـ ص (14) بورلاتسكي، فيودور.

16ـ ص (14) بورلاتسكي، فيودور.

17ـ ص (15) بورلاتسكي، فيودور.

18ـ ص (14) علم الجمال الماركسي ـ اللينيي (م.ل).

19ـ ص (38) بورلاتسكي ـ فيودور.

20ـ ص (18) الثالوث المحرم، بو علي ياسين

21ـ ص (19) بو علي ياسين.

22ـ ص (22) المرجع نفسه.

23ـ ص (7) نقد الفكر الديني، د. صادق جلال العظم. وللمزيد من المعلومات راجع الثالوث المحرم بو علي ياسين (فصل الدين).

24ـ ص (8) نقد الفكر الديني.

25ـ ص (9) المرجع نفسه.

26ـ ص (33) الثالوث المحرم.

27ـ ص (41) المرجع نفسه.

28ـ ص (17) نقد الفكر الديني يقول د. العظيم: "لا أقصد الدين باعتباره ظاهرة روحية نقية وخالصة على نحو ما نجدها في حياة قلة ضئيلة من الناس كالقديسين والمتصوفة وبعض الفلاسفة".

29ـ ص (19) نقد الفكر الديني.

30ـ ص (20) المرجع نفسه.

31ـ ص (41) الثالوث المحرم.

32ـ ص (33) المرجع نفسه.

33ـ ص (14) الطبقات الاجتماعية في النظام الرأسمالي اليوم، نيكوس بولانتزاس.

34ـ ص (20) السهم والدائرة، محمد كامل الخطيب.

35ـ راجع فصل السياسة في الثالوث المحرم.

36ـ ص (107) بولانتزاس ـ نيكوس.

37ـ ص (135) بولانتزاس ـ نيكوس.

38ـ ص (150) بورلاتسكي/ فيودور.

39ـ ص (151) بورلاتسكي/ فيودور.

40ـ ص (22) محمد كامل الخطيب.

41ـ ص (9) موجز تاريخ النظريات الجمالية.

42ـ ص (159) المرجع نفسه.

43ـ ص (12) ضرورة الفن ـ آرنست فيشر: يشير فيشر إلى أن للطبقات الاجتماعية دوراً في فرز المدارس الفنية أيضاً فالكلاسيكية ارتبطت مثلاً بالطبقات العليا من المجتمع بينما ارتبطت الرومانطيقية بتمرد الشعب في مواجهة النظم الحاكمة (207 ـ 208) فيشر ضرورة الفن

44ـ ص (34) علم الجمال الماركسي ـ اللينيني.

45ـ ص (35) المرجع نفسه.

46ـ ص (49) ضرورة الفن /فيشر.

47ـ ص (37) ماركس.

48ـ ص (10) ماركسي/ لينيني.

49ـ ص (39) المرجع نفسه.

50ـ ص (42) المرجع نفسه.

51ـ ص (6) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
52ـ ص (6) المرجع نفسه: "لقد كان شيللر وغوته وهيجل والرومانسيون يدركون أن الشغل البرجوازي للملكية معادٍ للفن والجمال لكنهم مع ذلك عجزوا عن تفسير هذه الحقيقة كما أخفقوا في الخروج باستنتاجات صائبة" (30 ـ ماركسي ـ لينيني)
53ـ ص (98) بورلاتسكي.
54ـ ص (352) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال.
55ـ ص (195) النقد الفني ـ جيروم ستولينتز.
56ـ ص (203) ستولينتز: يرى ستولينتز أن لفظ الفن الجميل حديث نسبياً، فقد كان مجهولاً لدى أرسطو واليونانيين، وكلمة (الفنون الجميلة) لم تظهر إلا في القرن السابع عشر بالفرنسية أما في الإنجليزية فإنها ظهرت في القرن الحالي (ص 172 ـ ستولينز).
57ـ ص (202) ستولينتز.
58ـ ص (204) النقد الفني ـ ستولينتز.
59ـ ص (208) ستولينز: كذلك يشير كلايف بل إلى أن الموسيقى فن خالص.
60ـ ص (226) ستولينتز.
61ـ ص ( ) سوريو.
62ـص (142 ـ 159) ضرورة الفن/ فيشر.
63ـ ص (139) ضرورة الفن ـ فيشر.
64ـ ص (185) فيشر.
65ـ يشير أكيان سوريو في بحثه عن الجمالية في عصر النهضة إلى أن الدول الأوروبية ( ) الفني على الرغم من انشقاق الكنيسة على بعضها.
66ـ ص (369) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
67ـ ص (357) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
68ـ ص )(358) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
69ـ ص (175) علم الجمال الماركسي ـ اللينيني.
70ـ ص (60) مقدمة في نظرية الأدب.
71ـ ص (61) المرجع نفسه.
72ـ ص (10) المدخل إلى علم الجمال ـ هيغل.
73ـ ص (71) المدخل إلى علم الجمال، هيغل.
74ـ ص (99) المرجع نفسه.
75ـ ص (131) المدخل إلى علم الجمال.
76ـ ص (18) علم الجمال الماركسي ـ اللينيني.
77ـ ص (43) موجز تاريخ النظريات.
78ـ ص (111) الجمالية عبر العصور، سوريو.
79ـ ص (110) سوريو.
80ـ ص (108) ـ سوريو.
81ـ ص (45) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
82ـ ص (46) المرجع نفسه.
83ـ ص (47) المرجع نفسه.
84ـ ص (47) المرجع نفسه.
85ـ ص (70) الأصول، د. تامر سلوم.
86ـ ص (69)، المرجع نفسه.
87ـ ص (69)، المرجع نفسه.
88ـ ص (47)، موجز تاريخ.
89ـ ص (74) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
90ـ ص (43) المرجع نفسه.
91ـ ص (181) الثالوث المحرم.
92ـ ص (19) الثالوث المحرم.
93ـ ص (191) الثالوث المحرم.
94ـ ص (45) موجز النظريات الجمالية.
95ـ ص (50) موجز النظريات الجمالية.
96ـ ص (49) بورلاتسكي.
98ـ ص (11) موجز تاريخ النظريات الجمالية.
99ـ ص (19) موجز تاريخ.
100ـ ص (41) موجز تاريخ.
101ـ ص (42) موجز تاريخ.
102ـ ص (47) موجز تاريخ.
103ـ ص (46) موجز تاريخ.
104ـ ص (65) موجز تاريخ.
105ـ ص (18) علم الجمال الماركسي ـ اللينيني.
106ـ ص (19) المرجع نفسه.

107ـ ص (82) موجز تاريخ.
108ـ ص (83) موجز.
109ـ ص (108) موجز.
110ـ ص (114) موجز
111ـ ص (115) موجز.
112ـ ص (13) ديدرو ـ بحث في الجميل.
113ـ ص (11) المرجع نفسه.
114ـ ص (128) موجز.
115ـ ص (129) موجز.
116ـ ص (158) موجز.
117ـ ص (159) موجز.
118ـ ص (168) موجز.
119ـ ص (179) موجز.
120ـ ص (239) موجز.
121ـ ص (231) سوريو.
122ـ ص (183) موجز.
123ـ ص (188) موجز.
124ـ ص (194) موجز.
125ـ ص (198) موجز.
126ـ ص (9) تاريخ السريالية ـ موريس غادو لقد كان للحرب تأثير عميق على بروتون وإيلوار وأراغون وبيريه وسوبون فهم خاضوا المعركة مرغمين ومكرهين وخرجوا منها مشمئزين يرفضون كل علاقة مع حضارة فقدت مسوغات وجودها ص (11 ـ تاريخ السريالية ـ نادو).
127ـ ص (28) فلسفة السريالية ـ فردينان أكلييه.
128ـ ص (40) فلسفة السريالية.
129ـ ص (41) فلسفة السريالية.
130ـ ص (5) المرجع نفسه.
131ـ ص (6) المرجع نفسه.
132ـ ص (17) موريس نادو.
133ـ ص (53) المرجع نفسه.
134ـ ص (21) فلسفة السريالية.
135ـ ص (82 ـ 83) ضرورة الفن ـ فيشر.
136ـ ص (83) علم الجمال الماركسي ـ اللينيني.
137ـ ص (84) المرجع نفسه.
138ـ ص (410) بورلاتسكي.
139ـ ص (3) بورلاتسكي.
140ـ ص (104) علم الجمال الماركسي ـ اللينيني.
141ـ ص (16) ضرورة الفن.

□□

# علاقة الرواية العربية بالتاريخ

□ منى بشلم *

## ملخص البحث:

يتقاطع الخطاب الروائي والخطاب التاريخي عند نقاط أهمها الذاكرة الإجناسية والمظهر السردي وإن كانا يفترقان عند علمية الخطاب التاريخي. نقاط الالتقاء هذه هي التي يسرت اشتغال الرواية على التاريخ في مختلف المراحل التي مرت بها انطلاقاً من مراحلها التأسيسية الأولى حين جعلت من المادة التاريخية مادة سردية، كما هو الحال ونصوص سليم البستاني وجورجي زيدان. وحتى حركة الرواية الحديثة حيث تعددت أوجه استثمار الخطاب التاريخي، لتتباين العلاقة بين الرواية والتاريخ تبعاً لمدى اعتماد التاريخ، فما بين طريقة الإضافة وأخيلة التاريخي وأرخنة الخيالي... تختلف نوعية العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ، لتبقى جميعها أعمالاً تجنس على أنها رواية، على الرغم من إثبات تعريف للرواية التاريخية فإن الروائيين يرفضون تجنيس رواياتهم على أنها كذلك ـ رواية تاريخية ـ مما يطرح إشكالية تجنيس هذه النصوص وإشكالية الأنواع السردية تحديداً في ظل هذه العلاقة بين ما هو روائي وتاريخي.

### نص البحث:

إن كان القول بأن الرواية بشكل عام والرواية التاريخية تحديداً جسد منفصل عن التاريخ قول مقضي، لا يستدعي الوقوف عنده، فإن البحث في الشراكة بين الرواية ونوع آخر من فنون القول وهو التاريخ تحقق هدفين أساسيين وهما: فهم هذا العنصر الشريك خطاباً ووظيفة قبل أن يخضع لآليات التشغيل الجديد ضمن سياق الإنتاجية الروائية. أما الهدف الثاني والمتمحور حول الخطاب الروائي فيتمثل في بناء مسلك خاص بالقراءة، يجعلها ذات بعد نفعي، دون أن يعني ذلك التضحية بالبعد الجمالي الذي هو شرط طبيعي لكل قراءة أدبية(1) ذلك لأن اعتماد الرواية للمادة التاريخية هو بالدرجة الأولى تحريض للقارئ على استنطاق الوظائف والدلالات

* أكاديمية من الجزائر، قسنطينة.

أكثر من أي شيء آخر. هذا الاشتغال من الرواية على المادة التاريخية يفتح باب التساؤل حول طبيعة التاريخ هذه التي يسرت التعامل معه روائياً بدءاً من المراحل التأسيسية للرواية العربية، وانتهاء بروايات التأصيل التراثي، التي لا تكتفي باستلهام المادة الحكائية، بل تتجاوز ذلك لمساءلة التاريخ ذاته، وإعادة كتابته روائياً.

والسؤال هنا لا يتجه للبحث في العلمية المفترضة للخطاب التاريخي قدر اتجاهه نحو سردية هذا الخطاب كونها نقطة تقاطع أساسية يسرت اشتغال الرواية على التاريخ.

**السردي في الخطاب التاريخي:**

قبل البحث في علاقة التاريخ بالسرد كان لزاماً التدقيق في طبيعة هذا العلم، غير أن دراستنا هذه لن تعود إلى نقطة الانطلاق الأولى وهي جدلية نسبة التاريخ للعلم أم الفن، بل إنها تأخذ بالرأي التوفيقي الذي لا ينفي علمية التاريخ مع ذلك يقر بخصوصيتها وأن "التاريخ وإن كان لا يمكن اعتباره علماً يقينياً على نحو ما تعتبر الآليات والبصريات وحتى علما النبات ووظائف الأعضاء، إلا أنه من حيث طرائقه ونتائجه آخذ بشبه قوي جداً من العلوم المذكورة، مما يجيز لنا أن ننحله اسم العلم"(2) ولا ينبغي أن نستكين لمفهوم العلمية المتداول حين يتعلق الأمر بالتاريخ، بل إن الأستاذ و.س. جينفنز W.S. Jevenons يرى أنه من السخف أن نفكر في التاريخ على أنه علم بالمعنى الصحيح(3)، لأن التاريخ بتوسل الفنية وأما العلمية فلا تعطينا منه "سوى العظام المعروفة اليابسة، وأنه لا مندوحة من خيال الشاعر إذا أريد نشر تلك العظام وبعث الحياة فيها... وأن ما يتصف به رجل العلم من حياد جاف لا محل له. ولا يمكن أن يطاق في مقام المؤرخ"(4) الذي تتوسط خطابه الكتابة، ويمارس عليه حدث بعينه جاذبية خاصة تجعله يستحق **التأرخة**.

فالأحداث لا تؤرخ لمجرد وقوعها بل إن المؤرخين متفقون على أن "التاريخ هو مجموع العوارض والطوارئ التي كانت تستحق أن تحفظ، وما لم يذكر فلسبب عدم أهميته أو كما قيل لأنه لم تكن له نتائج ظاهرة"(5). فالحدث التاريخي لا يكتب لمجرد وقوعه، بل إن حدثا بعينه يستفز المؤرخ و"يتبأر ويصبح أكثر الأحداث إلحاحاً على الانكتاب، ثم يرسل إشعاعه ليصبح قطبا لدائرة أكبر ومركزاً لمحيط أرحب يسعى المؤرخ على إثر ذلك إلى الإحاطة به؛ مما يجعلنا نزعم أن التاريخ هو تجميع لهذه اللحظات المشعة وتركيب لها، أو ما يسميه بول فين "العقدة التي تنتج الحكاية"(6) يعمل المؤرخ على توضيب هذه الأحداث وتنظيم ظهورها مما يعني أن الواقعة بين يدي "الصناعة التاريخية هي غير "الواقعة" بين يدي الواقع التاريخي، فالأولى مجهود خطابي مسنود بمنظور ووعي فرديين لإخراجها كتابياً أو شفوياً، والثانية وقائع مسجاة في رحم الغيب"(7) خلفت آثاراً دالة عليها، والصياغة اللغوية لهذه الوقائع حتى وإن تمت بلغة وصفية تنزع إلى مرجعها، محاولة الالتحام بالواقعية، أو على الأقل تقلص درجات الانزياح الشعري لصالح المرجعية، فإنها ـ لغة الصياغة ـ محكومة بنظام الصوغ اللغوي وهو فردي عند كل مؤرخ(8).

كما وأن تقديم الحدث التاريخي يخضع لتأثير الزمن فينتج لنا ثلاث وقائع خطابية هي:

**أ ـ تسريع التاريخ** فكلما اقترينا من زمن المؤرخ ازداد ضغط التلفظ وتثاقل السرد جمع عدة قرون في فصل واحد، بينما تخصص فصول كثيرة للمرحلة القريبة من المؤرخ.

**ب ـ اللاتواقت** مسألة عدم تناظر الزمنين التي يتسبب بها الاستطراد حيث يسمح بتعميق الزمن ففي كل مرة يتم فيها إقحام شخصية جديدة، يقوم المتلفظ بالتوغل في الزمن صعوداً للتذكير بأجدادها قبل أن يعود إلى دواعي إقحامها. مما يذكرنا بالاستطراد الحكائي.

**جـ ـ افتتاح الخطاب** حيث يقوم الوصل المنظم بتكسير الزمن التتابعي للتاريخ مثيراً جملة من

الإشكالات تتصل بافتتاح الكلام الذي هو في نفس الوقت بداية التلفظ وبداية المادة المحكية (متى؟ كيف؟ من أين نبدأ...)(9).

هذه السمات الفنية لا تستطيع الكتابة التاريخية التخلص منها، حتى وهي تنزع نحو العلمية، بعد أن التبست بالأساطير في مرحلة سابقة يسميها العروي بعهد المرويات السماعية، عهد أساطير الأولين(10) والفصل بين خصائص المرحلتين صعب حتى وإن تخلى التاريخ نهائياً عن الأساطير فإن "المفاهيم والمفردات بقيت على حالها وإن حملت معاني جديدة، هذا هو أصل الالتباس، رواسب مضمنة في ثنايا اللغة تتحكم في الأذهان"(11) هي رواسب تعكس الذاكرة الإجناسية للتاريخ الذي ارتبط بالسرد في مراحله الأولى، ولم يتخلص منه حتى وهو ينزع للعلمية، بل إنه ما يزال مرتبطاً به بوشائج قوية منها ما يرتبط بتأثير الزمن الذي ينتج وقائع خطابية نجد مقابلها في الدراسات السردية، إضافة إلى مظهرين سرديين آخرين هما السارد أو المؤرخ، والمسرود وهو المادة التاريخية، وهي وقائع الماضي، التي يتحكم المؤرخ بانتقائها وطريقة تنظيمها وعرضها.

أما المعرفة التاريخية فإن بول ريكور يرى أنها تنبع من فهمنا السردي وهذا دون أن تفقد شيئاً من طموحها العلمي(12). ويحدد الفهم السردي بالتسليم بوجود ألفة مع الشبكة المفهومية المكونة لدلاليات الفعل. ثم إنه يتطلب ألفة مع قواعد التأليف التي تحكم النسق التعاقبي للقصة(13)، القائمة على حبكة هي في معناها الواسع تواشج بين جمل الفعل.

يسرت هذه الخاصية السردية للتاريخ اشتغال الرواية عليه، كونها هي الأخرى ترتكز على السرد، ناهيك عن أن التاريخ وفر للرواية المادة الحكائية المتمثلة في الفعل الإنساني وإن كان مرتبطاً بزمن ماض، فأعادت صياغته بشكل فني، تحرر من القيود التي تفرضها علمية التاريخ، وتوخيه للموضوعية، فكان ارتبطت الرواية العربية التأسيسية بالتاريخ، ووسمت بالرواية التاريخية.

## علاقة الرواية التاريخية العربية بالتاريخ:

الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج الرواية بالتاريخ؛ إذ تتخذ الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي، مما ينتج مرجعيتين داخل النص الواحد الأولى حقيقية متصلة بالحدث التاريخي والثانية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي، غير أن التعامل مع التاريخ على أنه مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلاً للتخييل، وكأن الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها بل في طريقة تقديمها(14) لتنحسر العلاقة بين الرواية والتاريخ في "علاقة يتم في ضوئها تمثل البورة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء.."(15) دون أن تقتصر على إعادة كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب بل قد ترتبط بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ، فتقدم "توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل"(16) تجعل التاريخ يأخذ شكلاً جديداً فيصبح عنصراً فنياً في الرواية خاضعاً للروائي، وبعبارة أدق خاضعاً لذاتية الروائي.

يرى لوكاش أن الرواية تكون رواية تاريخية حقيقية حين تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات(17) وهو بهذه الرؤية يوضح واحداً من أسباب اللجوء إلى أحداث الماضي، ألا وهو إثارة الحاضر من خلاله، بالإيقاظ الشعري للناس الذي برزوا في تلك الأحداث، لنعيش مجدداً الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يعيشوا ويفكروا ويتصرفوا كما فعلوا في الواقع التاريخي(18). غير بعيد عن هذا التصور يؤكد ألفرد شيبارد أن الرواية التاريخية هي عودة للماضي بغية إعادة إنتاجه، فيتناوله الروائي بصورة خيالية، يتجاوز بها حدود التاريخ(19)، وبتعريف أكثر انفتاحاً يحددها ستودارد بأنها سجل لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية، مركزاً على فنية هذه الرواية أكثر من تاريخيتها، غير أن تحديداً بهذا التعريف سيدخل كثيراً من الروايات دائرة الرواية التاريخية لأنها تعود

إلى الماضي سواء كان قريباً أو بعيداً، وحتماً ستذكر الظروف المؤثرة في حياة الشخصيات والموجهة للأحداث(20). بتحديد أكبر يعرفها بيكون بأنها كل رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ، وهو بهذا يضيف عنصراً جديداً هو الفترة التاريخية المحددة التي يُعمل فيها الكاتب أدواته الفنية لإعادة إظهارها فنياً(21)، بشكل موحي بعيد عن الوثائقية. فالرواية التاريخية تعتمد الزمان الموثق، والمكان المحدد والحادثة المعروفة، فتستثمر جهد المؤلف الذي حقق الواقعة، وتتقاطع معه في الوقت ذاته وهذه سمة تميزها عن كل رواية أخرى قد تستثمر التاريخ(22).

ولتفادي المزالق التي وقعت فيها التعريفات السابقة، يقدم الدكتور نضال الشمالي تعريفاً يجمل فيه أهم مميزات الرواية التاريخية، حيث يعدها خطاباً أدبياً "ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالاً أفقياً يحاول إعادة إنتاجه روائياً، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. وانشغالاً رأسياً عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماماً تفسيرياً أو تعليلياً أو تصحيحياً، لغاية إسقاطية أو استذكارية أو استشرافية"(23) وهو تعريف يجمع أهم مميزات الرواية التاريخية، تمييزاً لها عن أي رواية قد تعتمد التاريخ، فعودة الرواية التاريخية للتاريخ تستلزم وضوح الحقبة التي تشتغل عليها، لتكون هذه الأخيرة حقبة موثقة، لتشكل مادة حكائية للرواية يعيد الروائي تشكيلها فنياً، بأن يربط المادة الحكائية التاريخية بالحاضر ورهاناته، وفق رؤياه المحددة.

ظهرت أولى الروايات التاريخية في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، على يد الكاتب الاسكتلندي والتر سكوت (1771 ـ 1882م) بعدد من الروايات أهمها ويفرلي عام 1814م ايفانهو سنة 1819م والطلسم سنة 1825م ليتبعه عدد من الروائيين في انجلترا وأوروبا عموماً(24)، وهناك من يرفض نسبة ظهور الرواية التاريخية إلى سكوت ويرون أنّ الرواية التاريخية الحديثة ظهرت مع الكاتب الأمريكي ستيفن كرين صاحب رواية "شارة الشجاعة الحمراء" وأن العالم لم يعرف الرواية التاريخية قبل رواية "الحرب والسلام" للكاتب الروسي ليو تولستوي( 1865 ـ 1869م) التي أفصحت عن معرفة كبيرة بتاريخ الأسرتين اللتين تناولتهما وعن غزو نابليون لروسيا، وعن قوة الخيال الذي يمتلكه الروائي، مما مكنه من إنتاج رواية فنية تاريخية(25).

أما الرواية التاريخية العربية فإن مسار تطوراها كان مختلفاً عن نظيرتها الغربية، فإذا كانت الأولى تطوراً لفن الرواية، فإن المهد الأول للرواية التاريخية العربية كان التاريخ، ثم اتخذت مساراً تطورياً مر بمراحل ثلاث.

### المرحلة الأولى:

بالعودة إلى المحاولات الروائية الأولى نجدها حاولت كتابة نص روائي عربي بين يدي التاريخ، فمنه أخذت موضوعها وشخصياتها، وحتى الحدث الروائي، ونرصد ذلك عند كتاب مثل سليم البستاني في روايته "زنوبيا" 1871م، و"بذور" 1872 م، و"الهيام في فتوح الشام" 1874م وجورجي زيدان ( 1861 ـ 1914م) الذي ألف سلسلة من الروايات التاريخية. لتزدهر الرواية التاريخية وهي تشتغل على التاريخ العربي الإسلامي في عصوره المختلفة فنجد أعمال علي جارم "شاعر الملك"، فارس بني حمدان"، "هاتف من الأندلس"، "مرح الوليد"، "الشاعر الطموح"، "غادة رشيد"، ومجموعة آثار فريد أبي حديد "أبو الفوارس عنترة"، "المهلهل سيد ربيعة"، الملك الضليل"، "الوعاء الرمزي"، وروايات علي أحمد باكثير "واإسلاماه"، "سلامة القدس"، "الثائر الأحمر" وروايات عبد الحميد جودة السحار"(26) ومحمد سعيد العريان الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في روايته "قطر الندى"، "شجرة الدر" و"على باب زويلة"(27).

اتجهت روايات الجيل الأول إلى إعادة كتابة التاريخ بصورة شائقة، تهدف إلى تثبيت أحداثه فيحصل أن يخرج الكاتب عن أصول السرد القصصي في مواضع كثيرة، ويشعر القارئ أن الكاتب يهمه إحكام إيراد التفاصيل التاريخية أكثر مما يهمه إحكام الخيال في خلق صورة حية لذلك المجتمع، وقد يستطرد أحياناً في المادة التاريخية التي يستعين بها الكاتب فيوردها كما جاءت في كتب التاريخ ولولا عنصر التشويق والمماطلة، وخلقها لبنيات موازية في أحايين كثيرة مثل بنيات الغرام عند جورج زيدان مثلاً، لأصبحت هذه الأعمال عرضاً تاريخياً جافاً(28).

والسبب وراء اهتمام الكتاب الكبير بالجانب التاريخي، هو الظروف التي كتبت فيها هذه الروايات التي أخرجت من دائرة الرواية، ووسمت بالتعليمية فهؤلاء الرواد لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم(29)، بالنظر إلى ظروف مجتمعهم في تلك الفترة.

غير أن المادة التاريخية عند الاشتغال عليها روائياً لم تسلم من ذاتية الكتاب، خاصة مع الكاتب المسيحي الذي يتناول التاريخ الإسلامي، فيسير بالأحداث نحو أهداف خاصة، فزيدان كان يوارب في تشويش الحدث التاريخي بنزعاته الخاصة أما فرح أنطوان فلم يكن يستنكف عن إظهار تعصبه صريحاً؛ فجميع أبطاله كانوا من غير العرب المسلمين، لم يكن يكتفي بتقديم تاريخ زائف بل يطمح إلى تنمية إيديولوجيا نقيضة للقومية العربية والإسلامية. أما زيدان فيجعل بنياته الروائية مشدودة إلى نسق الحكي الكلاسيكي خصوصاً مظهره التشويقي.... يجعل أبطاله يعيشون ظروفاً عصيبة وشديدة الحرج، ثم يصوغ أحداث التاريخ صياغة تركيبية تستجيب لهذا البناء، ثم يجعل الفرج دائماً على يد القساوسة والرهبان، مما يجعل رواياته تحتمل نفساً تبشيرياً خفيف الأثر وإن كان عميق الدلالة(30).

هذه الرواية التأسيسية ارتكزت بشكل كلي على التاريخ، بل إنها إعادة تسجيل للتاريخ سردياً، مع محاولة للتقيد ولو بمجرياته لغايات تعليمية، إخبارية، ويمكن القول إن الحكائي تقدم على السرد الفني، وأنها روايات لم تعن بتوظيف التاريخ لمخاطبة أسئلة الواقع.

**المرحلة الثانية:**

بعد جيل لزم حدود التاريخ واتخذ الرواية وسيلة لا غاية، تتطور الكتابة الروائية العربية مستفيدة من تراكم التجارب، وينتج جيل جديد أقل تبعية للتاريخ يمثله نجيب محفوظ الذي عاد إلى تاريخ مصر الفرعوني واكتشف فيه مادة خصبة لجملة من أعماله. استهل بها مساره الإبداعي وهي "عبث الأقدار" 1939م، "رادوبيس" 1943م، و"كفاح طيبة" 1944 التي يعتبرها البعض القمة التي وصلت عندها الرواية التاريخية عندئذ(31).

كان نجيب محفوظ يكشف في رواياته التاريخية منظوره للعالم ومعنى الرواية التي ترحل إلى أزمنة مختلفة وتتمسك بمأساة الإنسان. فهو إذ يكتب عن مصر القديمة إنما يفعل ذلك احتجاجاً على الحاضر وبحثاً عما يضيء وجوهه، فوضع في الماضي أسئلة الحاضر، على الرغم من إقامته لرواياته على مادة معرفية دقيقة، تعرف الماضي قبل أن تعيد خلقه، فقد عكست الحاضر والسلطة التي تعبث به(32).

في هذه المرحلة لم يعد الحرص في كتابة رواية تاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل مسمى العصر التاريخي وأدائه وصوره وعبقه بل تجاوزه إلى توظيف المادة التاريخية توظيفاً فنياً بالدرجة الأولى، حتى لتبدو هذه المرحلة مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يسكب في قالب روائي واضح المعالم، يحقق أهدافه ويستعرض وجهة نظره، كما ظهر في رواية نجيب محفوظ(33) فمثلت بذلك حلقة وصل في تطور الشكل الروائي، فيمكن القول أن التاريخ وفّر للرواية العربية فرصة

التمرس، إلى أن طفا تشبع هذا الشكل الروائي بعد طول تكرار لبنياته وتيماته، مما أدّى إلى تحول الرواية إلى الحياة المعيشة.

**المرحلة الثالثة:**

هي مرحلة الرواية الحديثة، تحديداً تلك التي اختارت العودة للتراث ومنه التاريخ مسلكاً تجريبياً، وقد برزت أسماء كثيرة في هذا المنحى نذكر منها على سبيل المثال جمال الغيطاني، ويوسف العقيد في مصر، وواسيني الأعرج وبوجدرة في الجزائر، وبنسالم حميش، أحمد توفيق، والميلودي شلغوم في المغرب، وهم كتاب عملوا على استثمار المادة التاريخية من منظورهم الخاص، مبتغين وراء ذلك إسقاط الماضي على الحاضر، وإيهام القارئ أن الماضي لم يعد ذلك المكون المنقطع عن الوجود البشري بل إنه يمتد ويستمر في حاضر التاريخ كما في مستقبله(34).

وبتعدد الروائيين المشتغلين على المادة التاريخية تعددت طرق الاشتغال عليها، ومن هذه الطرائق سنكتفي بثلاث هي:

**طريقة الإضافة:** حيث لا يكتفي الروائي بما كان من واقع الأحداث بل يعمد إلى إضافة معطيات جديدة تعد مصدر انزياح النص اللاحق عن السابق، من ذلك مثلاً "ألف ليلة وليلتان" للروائي السوري هاني الراهب، والتي منطلقها "ألف ليلة وليلة" وهي رواية ترصد الظواهر المجتمعية التي أدت للهزيمة (هزيمة 1967م) فتتوالى في الرواية كل سلبيات عالم "ألف ليلة وليلة" من استبداد وجور، وقمع... فيقابل الروائي بين تلك الأزمنة والحاضر فيجد الماضي مستمراً في الحاضر بالمظاهر نفسها، مما أدى إلى اختلاط ملحوظ بين أزمنة الماضي والحاضر.

**طريقة "أخيلة التاريخي"**
**Ficctionnalisation de L'historique:**

نأخذ مثالاً عليها رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني الذي عاش هزيمة بلاده في نكبة 1967م كما عاش ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وكتب عن الزيني الذي مثل شخصية انتهازية استرعت انتباه الغيطاني الذي لاحظ وجود نموذج للمثقف الانتهازي، تكرار التيمة يسر الاشتغال التخييلي على المادة التاريخية.

وهو ما ينسحب أيضاً على توظيف التاريخ عند بنسالم حميش في روايته مجنون الحكم حيث استوحى شخصية أبي علي منصور الملقب بالحاكم بأمر الله مستلهماً فترة زمنية من التاريخ السياسي لمصر الفاطمية.

**طريقة أرخنة الخيالي**

**Historification du fictif:**

في روايتيه "جارات أبي موسى" و"غريبة الحسين" يحرص أحمد التوفيق على إنجاز عملية مضاعفة تضيف إلى أخيلة التاريخي عملية أخرى هي أرخنة الخيالي فالرواية من منظوره الخاص تبدأ من حكاية متخيلة يحاول أن يضفي عليها مظهراً تاريخياً عن طريق ربطها بالشروط الحضارية لمرحلة تاريخية معينة(35).

في هذه المرحلة يصبح تجنيس الرواية بأنها رواية تاريخية إشكالياً، فالرواية الحديثة التي استثمرت التاريخ بطرق متنوعة، تختلف عن الرواية التاريخية التي كتب زيدان، وللتمييز بينهما يضع رياض محمد وتار جملة من الملاحظات أهما أن التاريخ في الرواية التاريخية يهيمن بخصائصه على الرواية ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، ومادة السرد، والبيئة وطريقة السرد. إذ تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل إلا على ذاتها كونها شخصيات محددة مسبقاً ومعروفة تاريخياً، مكتملة النمو لا تتبدل ولا تتغير، بل تبقى أسيرة تاريخيتها، أما الرواية التي توظف التاريخ فإن الشخصيات فيها لا يتم نسخها بل يبني عليها الروائي شخصية جديدة تستمد من الماضي ثم تقطع الصلة به، فلا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية بل تتصرف وفق ما يمليه عليها السرد الروائي.

تراعي الرواية التاريخية التسلسل الزمني في عرض الأحداث، بينما تتحرر منه رواية توظيف التاريخ، حتى وهي تعرض الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث، وتعمد إلى تحطيمه والخروج عليه.

يهيمن ضمير الغائب على السرد في الرواية التاريخية، وكأننا أمام مؤرخ يروي بضمير الغائب أما الرواية الموظفة للتاريخ فإنها تخلصت من هيمنة ضمير الغائب، باستخدام ضمائر متعددة بهدف اكتناه أعماق الشخصيات، وتقديمها من زوايا متعددة(36).

غير أن هذه الملاحظات التي أوردها الدكتور محمد رياض وتار لا تحل إشكالية النوع السردي الذي يمكن من تصنيف الروايات، لأنها لا تعدو كونها فروقاً بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة بشكل عام، ولا تصلح مقاييس للتمييز بين نوعين من الرواية التي تشتغل على التاريخ، خاصة وأن الروائيين المعاصرين يرفضون تصنيف أعمالهم على أنها روايات تاريخية، فعبد الرحمن منيف مثلاً يكتب: "أما "مدن الملح"، فليس سهلاً أن نطلق عليها رواية تاريخية ونكتفي بهذه التسمية لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية"(37)، فمنيف يرى فرقاً جوهرياً بين روايته والرواية التاريخية، وهو ما ذكرناه سابقاً بأن الرواية التاريخية عند الروائيين الجدد تقدم التاريخ على أنه ممتد حتى الحاضر.

ولحل هذا الإشكال يقترح الدكتور عبد الله إبراهيم التحول من اعتماد مصطلح الرواية التاريخية نحو اعتماد مصطلح التخييل التاريخي ويعرفه بأنه "المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخيّل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل"(38) وهو يرى أن هذا الاستبدال يدفع بالكتابة السردية التاريخية إلى تخطّي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها، ويفكك ثنائية التاريخ والرواية، ليعيد دمجهما في هوية سردية جديدة.

كما أنه سوف يتجاوز أمر البحث في مدى توفر الكتابة على مبدأ المطابقة مع المرجعيات التاريخية، ومدى الإفراط في التخيلات السردية. وينفتح على الكتابة الجديدة التي لم تعد حاملة للتاريخ، ولا معرّفة به، إنما باحثة في طياته عبر العبر المتناظرة، والتماثلات الرمزية، والتأملات، والمصائر، والتوترات، والتجارب، والانهيارات القيمية، والتطلعات الكبرى. كل هذه المسارات الكبرى في "التخيّل التاريخي" تنقل الكتابة السردية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاهتمام(39). وهو بهذا يحل إشكالية النوع السردي التي تواجه الباحث إذ يروم تصنيف هذه الروايات التي تتخذ من التاريخ مادة لاشتغالها السردي، ويبين من جهة ثانية نوعية العلاقة التي تربط الرواية التاريخية المعاصرة بالتاريخ فهي لم تعد تعتمد المادة التاريخية لأغراض تعليمية، بل إنها تعتمدها لغرض نفعي، تصور من خلالها الحاضر والمستقبل، لأن الروائي المعاصر يرى بامتداد تأثير الماضي على الحاضر والمستقبل، كما أنها تستفيد من خاصية تميز التاريخ دون غيره وهي العبرة، التي تعرضها الرواية بعد أن حفل بها التاريخ. غير أن الرواية المعاصرة لا تكتفي بالاستفادة من التاريخ بل إنها تسائله، وتعيد كتابته، لتفضح ما سكت عنه التاريخ وهو ما نجده خاصة في روايات واسيني الأعرج، إذ يعمد إلى مساءلة التاريخ والتشكيك في موضوعيته، ويسرد تاريخاً آخر على لسان شخصيات تنتمي للهامش ولا تؤرخ للسلطان، ولا تؤرخ للمنتصر.

---

## الهوامش

(1) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2010، ص 5.
(2) جورج هرنشو، علم التاريخ، ت: عبد الحميد عبادي، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص 137.
(3) المرجع نفسه، ص 9.
(4) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 10.
(5) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4،2005، ص 35.
(6) المرجع السابق، ص 26.
(7) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 20.
(8) المرجع نفسه، ص 21.
(9) المرجع نفسه ص 23.
(10) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص 35.
(11) المرجع نفسه، ص 35.
(12) بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ت: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ج1، ص 149.
(13) المرجع نفسه، ص 102.
(14) عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول م 16، ع 3، شتاء 1997، ص 62.
(15) عبد الله الخطيب، روايات باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، دار المأمون، عمان، 2008، ص 16.
(16) المرجع نفسه، ص 16.
(17) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت: صلاح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1986، 2، ص 89.
(18) المرجع نفسه، ص 46.
(19) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2006، ص 112.
(20) المرجع نفسه، ص 113.
(21) المرجع نفسه، ص 113 ـ 114.
(22) المرجع نفسه، ص 115، نقلاً عن هشام غرايبة: عن التاريخ والرواية، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2، ع2، ربيع 1999، ص 81.
(23) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 117.
(24) عبد الله الخطيب، روايات باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، ص 18.
(25) المرجع السابق، ص 119 ـ 120.
(26) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سورية، ط2، 2002، ص 19.
(27) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 120.
(28) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 106 ـ 107.
(29) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر (1870 ـ 1934)، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص 51.
(30) المرجع السابق، ص 114.
(31) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 19.
(32) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ص 134 ـ 135.
(33) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 121 ـ 123.
(34) عبد الملك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، دار ما بعد الحداثة، فاس، 2005، ص 87.
(35) المرجع نفسه، ص 87 ـ 88.
(36) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002 ص 106.
(37) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، 2010، ص 210.
(38) عبد الله إبراهيم، صحيفة العرب القطرية، الأربعاء 2010/4/28.
(39) المرجع نفسه.

□□

# العقلنة والحداثة

❑ د. سهيل عروسي *

**يعتبر العقل أكبر فعالية إنسانية عبر التاريخ وقد كان دائماً محور الكينونة الإنسانية وعنوان قوتها الأرأس وقد ارتبطت فكرة الحداثة بالعقلنة ارتباطاً وثيقاً بحيث أن التخلي عن إحداهما هو بمثابة إلغاء للآخر ولكن التساؤل هو: هل يمكن اختزال الحداثة إلى العقلنة كما يقول آلان تورين(1) وهل هي تاريخ تقدم العقل أي تاريخ تقدم الحرية والسعادة وتدمير العقائديات والانتماءات والثقافات التقليدية؟ هل لهذا المفهوم قيمة تاريخية عامة أم أنه لا يعدو كونه حالة تاريخية خاصة حتى وإن كانت عظيمة الأهمية؟**

**ويجيب تورين:**

**بأنه ينبغي أولاً تحديد مفهومي الحديث والتحديث وارتباطه بالحداثة فلقد اعتقد الغرب أن التحديث ليس إلا الحداثة في حالة التنفيذ وأنه كان متجانساً تماماً ومنتجاً بواسطة العقل العلمي والتكنيك. ولكن القرن العشرين قد ساده سلسلة متتابعة من أشكال التحديث الغريبة والمفروضة أكثر فأكثر بواسطة سلطة إما وطنية وإما أجنبية، وهي أشكال تتزايد في إراديتها وتقل في عقلانيتها لدرجة أن هذا القرن الذي استهل بالنزعة العلمية يبدو أنه قد انتهى بعودة الأديان وبالرد ذي الصلافة الساذجة من قبل الغرب الذي تتزعمه الولايات المتحدة الأمريكية بأن التاريخ قد انتهى وأن النموذج العقلاني قد حقق انتصاراً كلياً على المستوى الاقتصادي وأيضاً على المستوى السياسي.**

ويحذر تورين من أنه ينبغي عدم إطلاق كلمة حديث على مجتمع يمحو الماضي والاعتقادات ولكن على المجتمع الذي يحول القديم إلى حديث دون أن يغيره على المجتمع الذي يعمل بشكل يؤدي إلى أن يقل دور الدين كرابط اجتماعي ويزيد من دوره كدعوة للضمير تؤدي إلى تفتت السلطات الاجتماعية وتثري حركة تحقق الذات، فالحداثة لا تنفصل عن التحديث. هكذا كان الأمر في فلسفة عصر التنوير ولكنه اكتسب أهمية أكثر في قرن لم يعد التقدم فيه هو تقدم الأفكار ولكن تقدم أشكال الإنتاج حيث يقوم التصنيع والعمران وامتداد الإدارة العامة بتغيير حياة أغلب الأفراد وتؤكد النزعة التاريخية على أن حركة المجتمع تجاه الحداثة هي التي تفسر طريقة عمله الداخلية فكل مشكلة اجتماعية هي

*باحث من سورية.

في التحليل الأخير صراع بين الماضي والمستقبل. إن مسار التاريخ هو في نفس الوقت وجهته وولادته لأن التاريخ يميل إلى انتصار الحداثة التي هي عبارة عن تعقد وفاعلية وتفاضل، أي تشيد وعقلانية وهي في نفس الوقت ارتقاء لوعي هو عقل وإرادة يحل محل الخضوع للنظام القائم وللتراث. أي بمعنى جعل مصدر المعرفة في الأرض وليس في السماء.

أما المنظر الألماني في علم الاجتماع والاقتصاد وصاحب المؤلف الشهير: الأخلاقية البروتستانتية وروح الرأسمالية ماكس فيبر 1864 ـ 1920 فيعتبر في مقدمته الشهيرة لمجموعة الدراسات في سوسيولوجيا الدين أن مسألة الحداثة تنتمي إلى التاريخ العام ومن أجلها كرّس للعمل العلمي حياته كلها ويتساءل(2):

لم لمْ يتجه التطور العلمي والفني والسياسي والاقتصادي إلا في أوروبا على دروب التعقيل الخاص بالغرب؟

إن وجود صلة داخلية بين الحداثة وما كان يدعوه العقلانية الغربية كان ولا يزال أمراً مفروغاً منه، فك السحر ـ حسب وصف فيبر لها ـ الذي تلاه تفكك التصورات الدينية للعالم تفككاً أوجد في أوروبا ثقافة لا دينية هو عملية عقلانية فالعلوم التجريبية الحديثة والفنون وقد غدت مستقلة والنظريات الأخلاقية والتشريعية القائمة على مبادئ شكلت على هذا النحو دوائر قيم ثقافية مهدت السبيل لتحريك عملية التعلم التي تخضع وفقاً للحالة للشرعيات الداخلية للإشكالات النظرية والجمالية والعلمية والأخلاقية. بيد أن ما وصفه ماكس فيبر من زاوية التعقيل لم يقتصر على علمنة الثقافة الغربية بل يتناول قبل كل شيء نمو الجماعات الحديثة وتتصف هذه البنى الاجتماعية الجديدة بالتمايز بين نظامين تبلورا حول مركزين منظمين متداخلين وظيفياً هما: المشروع الرأسمالي والجهاز البيروقراطي للدولة.

وعلى هذا الأساس فإن مفهوم التحديث يشير إلى جملة من سيرورات تراكمية يشد بعضها بعضاً فهو يعني بناء تحديث الموارد وتحويلها إلى رؤوس أموال ونمو القوى الإنتاجية وزيادة إنتاجية العمل كما يشير إلى إنشاء سلطات السياسة المركزية وتشكل هويات قومية ويشير أيضاً إلى نشر حقوق المشاركة السياسية وأشكال العيش المدني والتعليم العام. وأخيراً يشير إلى علمنة القيم والمعايير.

إن نظرية التحديث بالنسبة لمفهوم الحداثة عند فيبر تعمد إلى تجريد مثقل بالنتائج فهي تفصل الحداثة عن أصولها ـ أوروبا العصور الوسطى ـ وتعرضها بمثابة نموذج عام لسيرورات التطور الاجتماعي، نموذج حيادي يهمل الإطار المكاني/ الزماني الذي يطلق فيه وأكثر من ذلك تقطع الصلة الداخلية التي تصل بين الحداثة والاستمرار التاريخي للعقلانية الغربية على نحو يصير فيه من الممتنع فهم عمليات التحديث بصفتها عمليات تعقيل أي بوصفها التاريخ الموضوعي للبنى العقلانية. تمتاز هذه السيرورة كما يراها جيمس كولمان J.coleman بأنها تخلص مفهوم التحديث الذي عممته نظرية تطورية من فكرة الحداثة بالعقلنة ـ وتالياً بالعلمنة ـ يجعل منها وسيلة ضرورية لتجاوز النزعات الكلية والشمولية التي تقف على الضد من الحرية والإبداع. فالشمولية ـ وفق تورين ـ هي أخطر الأمراض الاجتماعية في القرن العشرين فهي تضع السلطة المطلقة للدولة محل الفعل المستقل للفاعلين الاجتماعيين (الثوار) وللثقافة كما أنها تبتلع المجتمع المدني وكذلك بوضع العلم والتقنية في خدمة الدولة وسلطتها كما ينتزع الفرد من وسطه العائلي أو المحلي أو الديني ليعبأ في خدمة الدولة سواء كانت دينية أو علمانية. وهنا ليست الحرية الشخصية فقط هي التي تقوضت ولكن تقوضت كذلك الانتماءات الثقافية بنفس القدر. إن الشمولية تدمر المجتمع وتختزله إلى حالة الجمهرة وإلى حالة الجماهير المطيعة للكلام أو أوامر القائد ولهذا السبب تجد الدعوة إلى الذات صدى قوياً اليوم.... بحيث تجبرنا على أن ندافع عن الإنسان ضد المواطن. وقد "نقد بوبر النزعة الشمولية وكشف عن أنها ليست نزعة

غير علمية ومعارضة للعلم ولمناهجه ومعاييره فقط وإنما هي مرحلة في التفكير سابقة على مرحلة التفكير العلمي(3)". ومن هنا جاءت الحداثة بطبيعتها الثنائية (العقلانية وتحقيق الذات) كقطيعة معرفية مع ما حاول "الهيومانسيون(4) humanists" الدفاع عنه عبر الطبيعة الثنائية المقابلة (المعرفة والإيمان) لقد تجسدت العقلنة في النهضة الأوروبية مع عقلنة القول والفعل:(5).

ـ **عقلنة الفكر العلمي**: وقد بدأ مع الثورة الابستمولوجية للعصر الكلاسيكي مع غاليلي وديكارت ولا يبنتز ونيوتن هذه الثورة التي فصلت العلم عن الإيديولوجيات وأسست الرياضيات نموذجاً للعلوم.

ـ **عقلنة القول التأريخي**: من خلال إرادة المعرفة والهيمنة وقد تحدد عصر النهضة الأوروبي بإعادة قراءة التاريخ العالمي من خلال وضع الوعي الغربي وعياً مؤسساً وذلك بالعودة إلى الحضارة اليونانية كنقطة انطلاق لبناء العقل وكفاية قصوى وذلك بالنداء إلى وحدة العالم الغربي، وحدة الإمارات في إيطاليا وفرنسا.

ـ **عقلنة القول السياسي**: من خلال ضبط مجموعة من القيم والنواميس التي تربط الرئيس بالمرؤوس وتعطي أساساً للواجبات وللحقوق وقد كان مكيافيللي (1469 ـ 1527) حدد تقنية الممارسات السلطوية وقدم لها بعض القواعد العلمية الثابتة التي تفصل الدولة ومؤسساتها عن المشروعية الغيبية المتمثلة آنذاك في جهاز الكنيسة.

ـ **عقلنة القول الديني**: بإحداث تقنيات عصرية لقراءة النصوص الدينية واقتحام كل المجالات بما فيها المحرمات للمعرفة والبحث والاتعاظ.

إن الغرب يرى في نفسه المحصلة العقلية والفكرية لما سبق من تجارب الشعوب انطلاقاً من الأنا النرجسية والمتضخمة التي جعلته ينظر إلى الآخر عبر جدلية السيد والعبد على أنه آخر تابع لا إبداع فيه ولا خيال وغير قادر على الإبداع في هذا يقول مطاع صفدي:(6)

يدعي المشروع الثقافي الغربي تسجيلياً أنه هو الحامل الوحيد للمبدأ الإنساني الذي أتاح له الانفراد بإعلان لحظته التاريخانية دون سواه من المشاريع الحضارية الأخرى المزامنة له وذلك اعتماداً على الاختراق الامتيازي بدون تحفظ الذي حققه بالانتقال من لا واقعية الأسطرة الفكروية إلى حميم المحايثة الواقعية بواسطة التقاط التقانة كمحصلة عليا لجهود المشاريع الحضارية السابقة ومنها الشرقية واليونانية والعربية الإسلامية فكان ذلك الاختراق هو الثمرة العليا لجهود الإنسانية. لكن الغرب يعتقد أنه وحده هو الذي أنضجها وجعلها تسقط إلى حجره فقط. لا بد من هذا التذكير بمعنى التفوق الغربي في هذه الخطوة من مسيرة تفكيرنا ولعل ما يهمنا من أهم خصائص أو علامات هذا التفوق، هو أن المشروع الثقافي الغربي احتكر حقل التجارب الإنسانية الكبرى مع ذاته وفي شبكة تأخذه الدائم مع العالم كمركز له أو كسائد وحيد عليه أو كقائد إنساني لثقافته الكونية وهي التأويلية الأخيرة التي تختارها له نخبته الفكرية الأكثر معاصرة واتحاداً بأخطر تحولات مستقبل الكرة الأرضية الآن وليس غداً فحسب. أن هذا التذكير هنا يفيد في لفت انتباه القارئ العربي إلى أنه لا يمكن التعامل مع هذه التحولات بمنأى عن تجربة القيادة الفكرية والعملية لمركزية المشروع الثقافي الغربي التي هي توصيف الواقع الحال وليس مجرد أسطرة له ذلك الاعتراف بالاختراق الغربي قد يعطيه مبرراً موضوعياً لتمايزه وليس لتميزه قد يمنحه صفة المحصلة التركيبية لحركية الثقافة التي أوصلته إلى مشارف المدنية وحده من دون بقية القبائل في حين انقلبت تجارب الأمم الأخرى إلى شرانق ثقافية ولا تجد دعماً أيديولوجياً لها إلا في مزيد من قهر الذات وخلقها وذلك اعتباراً من الوحدات الأكبر إلى الأصغر فالأصغر. لكن إذا

كان القرنان السابع عشر والثامن عشر لم يضطرا ـ وفق تورين ـ إلى الاختيار بين اتجاهين في صراع مفتوح ألم يكن ذلك لأن تعارضهما المشترك مع الماضي كان أكثر حدة من صراعهما فيما بينهما داخل إطار الحداثة نفسها ولهذا انتهت هذه الفترة الطويلة من الحداثة بالثورة الفرنسية وبالتصنيع في بريطانيا العظمى واكتسبت المجتمعات الصناعية الحديثة من جراء ذلك قدرة كبيرة لدرجة تدفع بها إلى أن تعتنق أكثر التصورات صلفاً وعدوانية لحداثتهم فليس للإنسان طبيعة أو حقوق طبيعية فهو ليس إلا ما يفعله (الحداثة تنتصر عندما يتعرف الإنسان على الطبيعة بدلاً من أن يكون في الطبيعة) وحقوقه هي حقوق اجتماعية والعقل ليس فكراً أو اكتشافاً لنظام ولكنه قوة تاريخية للتغيير ومفهوم المجتمع الذي كان ميكانيكياً وأصبح عضوياً وبالتالي اختفى التمييز بين الذات والمجتمع وأصبح الإنسان كائناً اجتماعياً وتاريخياً بصورة كاملة وهذا انتصار لأيديولوجيا الحداثة. انتصار تام وعنيف لدرجة أننا يجب أن ننتظر قرناً من الزمان حتى يمكننا أن نرى احتجاجاً عليه وحتى يظهر من جديد الانفصال بين العقلنة والذات الشخصية. من الآن فصاعداً لم يعد للعالم وحدة ـ كما يقول تورين ـ رغم المحاولات المتكررة للنزعة العلمية ينتمي الإنسان بالتأكيد إلى الطبيعة ويكون بالتالي موضوعاً للمعرفة الموضوعية ولكنه في نفس الوقت ذاتاً وذاتية لقد أحيل " اللوغوس" الإلهي الذي كان يخترق الرؤية ما قبل الحداثة (أي الثقافة التقليدية أو ثقافة المجتمع التقليدي) وحلت محله شخصية القانون العلمي وحل محله أيضاً وفي نفس الوقت أنا المتكلم التي تعبر عن الذات وتنفصل المعرفة بالإنسان عن المعرفة بالطبيعة كما يتميز الفعل عن البنية ولم يحتفظ المفهوم التقليدي (الثوري) للحداثة إلا بتحرير الفكر العقلاني وبموت الآلهة ونهاية الغائية.

إذا كانت الحداثة قد حققت كل تلك الأشياء فإنها لم تسلم من النقد والتهجم خاصة من الكنيسة(7) الكاثوليكية التي رأت في الدعوة إلى موت الآلهة بدعة تكفيرية ينبغي شجبها حتى وصل الأمر إلى هتلر الذي اعتبر الحداثة فناً منحطاً كما أخذ الناقد الماركسي جورج لوكاتش على الحداثة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ فالإنسان في أعمال كبار المحدثين ليس اجتماعياً بطبعه ولا يملك القدرة على تأسيس علاقات مع الآخرين ولعل من العسير في رأي لوكاتش أن نتصور وصفاً أكثر وضوحاً لانعزالية الفرد العقائدية من قول "هايدجر" في وصفه للوجود الإنساني بأنه قذف إلى الوجود ولا يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته فحسب بل يصبح من المستحيل نظرياً تحديد أصل الوجود الإنساني وأهدافه ومن ثم يصبح الإنسان وفقاً لهذا التصور كائناً غير تاريخي... ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين مختلفين في الأدب الحديث: "فالأول يتمثل في انتصار البطل بشكل حاد على حدود تجاربه الذاتية فليس له ولا لخالقه ـ كما يظهر ـ حقيقة موجودة سابقة على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به ويتجسد المظهر الثاني في أن البطل نفسه بدون تاريخ شخصي قد ألقي به إلى الوجود بلا معنى وهو على هذا لا يتطور عن طريق اتصاله بالعالم ولا يشكله أو يتشكل به والتطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف تدريجياً عن الموقف الإنساني فالإنسان الحالي هو ما كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيما بعد فالذات هي قطب الحركة والواقع هو المتسم بالجمود ولكن التساؤل الملح هنا هو: هل تغييب الله عن الحركة والقدرة على ضبط حركتي الكون والإنسان يمكن أن يساهم في الاستقرار والاستمرار باتجاه عالم أفضل وأكثر سعادة، الوقائع تجيبنا بالنفي بل ليس من مصلحة الإنسان ألا يكون هناك إله فالحاجة إلى الله هي حاجة إلى الاستمرار والبقاء كما نرى.

إن عبارة العلم وإحلاله محل الإله والاعتماد عليه في كل شيء قد أدى ـ كما يقول حنا عبود ـ إلى: (8)

1 ـ **الغـرور**: إذ أيقن العلمويون أنهم باسطون سيطرتهم على كل شيء فاستصغروا شأن العامة واستخفوا برضاها وقناعاتها.

2 ـ **فكـرة التقدم**: لم تظهر أسطورة التقدم في عصر مثلما ظهرت في عصر المشاريع الكبرى الذي يمتد حتى أواخر القرن الثامن عشر تقريباً وصار العصر الذهبي أمام البشرية لا خلفها والوصول إلى الجنة التي وعد بها الله (= العلم) وشيك جداً والدرب قصير. وعلى هذا الأساس كان لا بد من تصنيف الناس في التقدمية والرجعية وكان أول المحشورين في صفوف الرجعية طبقة اللاهوت التي أطلقوا عليها اسم الأبالسة المرئيين.

3 ـ **فكـرة البدائيـة**: أدت فكرة التقدم إلى النظر إلى الماضي على أنه زمن بدائي والشعوب القديمة شعوب بدائية باستثناء الولد المدلل، اليونان.

4 ـ **النظرة المادية وشيوع الإلحاد**: توطدت النظرة المادية في عصر المشاريع الكبرى وقد دفع العلم الناس إلى الإيمان بالمحسوس فقط ورفض كل ما لا يقع تحت التجربة بالمعنى العلمي فانتشر الإلحاد وساد.

5 ـ **الإنسان خير بطبيعته**: رفض المتنورون فكرة الإثم والخطيئة الأولى التي قالت بها المسيحية وطرحت بديلاً عنها فكرة متناقضة لها كل المناقضة وهي أن الإنسان خير بطبيعته إلا أن المجتمع يفسده وكالعادة لم يترك فولتير (1694 ـ 1778) هذا الأمر دون إخضاعه لنظرات فكره فتساءل متهكماً وساخراً: كيف يمكن لمجتمع يتألف من أفراد خيرين بطبيعتهم أن يقترف الإثم؟

6 ـ **الحتمية**: كان الإيمان بحتمية تحقيق أقوال الله ونبوءة متنبئة سائداً، و بحلول عصر المشاريع الكبرى حل إيمان بالحتمية يشبه الإيمان السابق. كل ما في الأمر، إن الحتمية صارت تصدر على المشروع المطروح: عقل، شعب، قومية، وطنية بدلاً من أن تصدر عن الله بالذات مع بقاء الأساليب ذاتها.

ونحن لا نعتقد أن ابتعاد الذات عن الروح وما تولده من مفاهيم قيمية يشكل انتصاراً للحداثة. فليس انتصار المادة على الروح هو شرط لانطلاق الحداثة بل إن أنسنة وروحنة المادة هي مرتكز ذلك الشرط وسنقف على الحياة الخاصة لكثير من المفكرين الذين أرادوا الحداثة مادة دون روح، كيف انتهت بهم السبل إلى الجنون. وليس نيتشه الذي أعلن موت الإله في لحظة جنونية هو المثال الوحيد: فلقد مات نيتشه وبقي الإله.

---

### هوامش وإحالات الفصل الثالث

(1) تورين، آلان ـ نقد الحداثة ـ القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة 1997 ص 30 و ص 407 وص 412 وص 95 ونشير إلى أن د. عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المقعرة ـ سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد 272 ـ 2001 يرى أن عنوان كتاب تورين يعني الفكر الحديث والتحديث وليس الحداثة كما ترجمه أنور مغيث.

(2) هبرماس ـ القول الفلسفي للحداثة ـ ترجمة د. فاطمة الجيوشي ـ دمشق ـ وزارة الثقافة السورية 1995 ص 10 ـ 7 وبالنسبة لتحديد بدء ونهاية العصور الوسطى فهي موضع خلاف فبعضهم يعتبر بدء تلك العصور مع طرد آخر أباطرة الرومان عام 476م وبعضهم يعتبرها مع بدء انشقاق الإمبراطورية الرومانية عام 395م أما بالنسبة لنهايتها فمنهم من يعتبر اكتشاف أمريكا عام 1492 إيذاناً بانتهاء تلك العصور بينما يعتبر آخرون سقوط القسطنطينية عام 1453 هو المؤشر على انتهاء تلك العصور.

(3) خير بك، فؤاد ـ من الابستمولوجيا، إلى المجتمع ـ دمشق ـ وزارة الثقافة السورية، 2000 ص 150 ولإلقاء مزيد من الضوء على مفهوم الشمولية نبين التالي (قاموس الفكر السياسي ـ مجموعة من المختصين ـ ترجمة د. أنطوان حمصي ـ ج1 + ج2 ـ دمشق وزارة الثقافة السورية 1994 ص 411 ـــ 414 ج1)

أن الشمولية مفهوم حديث على الرغم من أنه استعمل للإشارة إلى أنظمة قديمة وحديثة على حد سواء فالطبعة الأولى من موسوعة العلوم الاجتماعية 1933 لم تكن تحتوي على هذا المصطلح وقاموس أوكسفورد للغة الإنكليزية استعار شاهده الأول من عدد نيسان 1928م من المجلة المعاصرة، واستعملت الكلمة بعد الحرب العالمية الثانية لمحاولة تحسين مخططات التصنيف التقليدية القائمة على مصطلحات مثل الدكتاتورية والاستبدادية والطغيان. وكان الهدف الرئيسي اقتراح اسم نوعي للأنظمة اليسارية واليمينية التي كان يرى أن بينها من الأدوار المشتركة أكثر مما كان يدل عليه الاستقطاب الأيديولوجي بين الشيوعية والفاشية. وقد جرت المماثلة بين السمات الشمولية للدولة الشيوعية والسمات المماثلة في الدولة النازية بطريقة كانت تسمح بتطبيق الانتقاد الذي كان يوجه إلى الأعداء السابقين أثناء الحرب على حلفاء الأمس وقد ندد كارل بوبر (1902 ــ 1989) بواسطة نقد راديكالي لأفلاطون وهيغل وماركس بـ "التقنية الاجتماعية الطوباوية" للنظامين الشموليين في ألمانيا وروسيا واستعاد هذا النقد في تاريخ أحدث "أندريه كلوكسمان" و"برنارد هنري ليفي" وفلاسفة محدثون أوربيون آخرون خابت آمالهم بتجسدات الماركسية في القرن العشرين في الاتحاد السوفييتي وسواه. وقد أفتتح كارل بوبر الاستعمال الأيديولوجي لفكرة الشمولية التي أصبحت فيما بعد سلاحاً هاماً في ترسانة الخطاب السياسي الغربي. ويوحي التاريخ المشوش لفكرة الشمولية بأنها ليست أكثر من مجرد مفهوم وضع مسائلة حول نموذج الحرية أو الديمقراطية أو فكرة معيارية مع قيمة على صورة كل الأفكار السياسية الهامة بل هي مصطلح دلالاته واستعمالاته الرئيسية أيديولوجية حصراً والمصطلح الذي استعمل لوصف أنظمة في تنوع أنظمة ألمانيا النازية وروسيا الستالينية وجمهورية أفلاطون (اعتبر كارل بوبر أن المجتمع الذي دعا إليه أفلاطون في جمهوريته هو مجتمع غير تقدمي ويوتوبي) وإيطاليا الفاشية والهند في عصر أسرة ماوريو والإمبراطورية الرومانية في عهد ديوكليسيان واليابان في عهد ميجي وسبارطة في التاريخ القديم والولايات المتحدة الأمريكية في الستينات من القرن العشرين والأربعينات من القرن التاسع عشر. هذا المصطلح يبدو مفتقراً إلى دلالة علمية سوسيولوجية مفيدة إلا أنه يبقى مفتاحاً ضرورياً لتعريف أيديولوجية الحرب الباردة وسوسيولوجيا المعرفة لما بعد الحرب. وللمزيد حول الشمولية والمجتمع المفتوح أرى العودة إلى كتب الفيلسوف كارل بوبر وخاصة كتاب المجتمع المفتوح وأعداؤه الصادر عن دار التنوير اللبنانية بيروت 1998.

(4) الهيومانسيون (Humanistes) مصطلح يطلق من حيث المبدأ على مثقفي عصر النهضة المتخصصين في الآداب اليونانية القديمة. وكلمة إنساني هنا تعني الآداب غير الدينية النابعة من الوحي وقد تطور المصطلح في الفلسفة ليدل على الفكر الذي يجعل من الإنسان معيار المعرفة والحقيقة ومركز الفكر وغاية الفعل.

(5) التريكي، فتحي ـ رشيدة ـ فلسفة الحداثة ـ م. س ص 157 وكلمة الابستمولوجيا تعني نظرية المعرفة وموضوعاتها وقوانينها.

(6) صفدي، مطاع ـ ماذا يعني أن نفكر اليوم/ فلسفة الحداثة السياسية ـ بيروت ـ مركز الإنماء القومي 2002 ط2 ص 292.

(7) مجلة عالم الفكر ـ العدد الثالث 1988 ــ م. س. ص 9.

(8) عبود، حنا ــ الحداثة عبر التاريخ. م. س ص 238 وحتى 248 بتصرف.

# جغرافية القص (3)

## « القصة القصيرة في محافظة القنيطرة »

## علامات ومواقف

❑ د. ياسين فاعور *

**دراسة متواضعة تتسع لأربع مجموعات قصصية «يوميات جولاني ـ قبلة لأمي.. قبلة للتابوت ـ الورد لا يبتسم لموته ـ في شرفتها..» لأربعة مبدعين «عصام وجُوخ ـ علي المزعل ـ نادر مصطفى الفاعوري ـ حسن حميد»، صدرت ما بين عامي «2004 ـ 2007» أقدمها مجموعة «يوميات جولاني» للقاص عصام وجوخ، وصدرت عام 2004، وأحدثها مجموعة «في شرفاتها..!» للقاص حسن حميد، وصدرت عام 2007. وهذه هي المجموعات القصصية التي أمكن الحصول عليها، لهؤلاء المبدعين على الرغم من البحث المتواصل في إبداعات المحافظة ومبدعيها، والاستئناس بآراء المبدعين أنفسهم في عملية البحث.**

**والمجموعات القصصية تلتقي في طبيعتها الأولى، وكان لي شرف دراستها، ونشرت جميعها. واشتملت المجموعات القصصية على إحدى وخمسين قصة قصيرة، وأربعة عشر مشهداً.**

أطول القصص القصيرة قصة «غرباً إلى الجنوب» من مجموعة «يوميات جولاني» للقاص عصام وجوخ، وتقع في خمس عشرة صفحة، وأقصرها القصص «الاتجاه الصحيح ـ الصديقان ـ مرشّح مدير ولكن» من مجموعة «يوميات جولاني»، وقصة «غيمة ماطرة» من مجموعة «قبلة لأمي.. قبلة للتابوت»، والقصص «العيد والمدينة ـ حقٌ مسترد ـ دعوها تطفئ النار» من مجموعة «الورد لا يبتسم لموته»، والقصص «أحوال ـ تفاصيل ـ رجل الصباح ـ على الرصيف ـ في غيابها» من مجموعة «في شرفاتها..!» وتقع كلُّ قصة من هذه القصص في أربع صفحات.

ضمَّت مجموعة «يوميات جولاني» أربعة عشر مشهداً مرقماً جاءت كالآتي: المشاهد «خطاب الدم

* أكاديمي من فلسطين يقيم في سورية.

ـ في الحلم» في صفحتين، والمشاهد «السقوط ـ عصفور بلا جناحين ـ استلاب ـ عبر الأثير ـ المحرقة ـ صحافيون بلا حدود» في صفحة ونصف، والمشاهد «الأباتشي ـ المفاجأة ـ المهاجر ـ انهيار ـ مقبرة منسية ـ المندوب» في صفحة واحدة، وجاءت المشاهد «خطاب الدم ـ المفاجأة ـ الأباتشي ـ عصفور بلا أجنحة» في مقطعين مرمَّزين.

وكما تفاوتت قصص المجموعات في طولها فقد تنوّعت في تقانات السرد وضمير الخطاب والشكل كما سنلحظ ذلك لاحقاً.

وأُهديت كلٌّ من المجموعات الآتية «**يوميات جولاني**» إلى «الأهل المنزرعين في ربا الجولان، وإلى العيون الرانية إلى التلال، وإلى الحالمين باللقيا وإن طال المدى، وإلى شموخ جبل الشيخ، وإلى جراح الشهيد، وإلى روح الفقيد، وإلى جلال اليوم الموعود، وإلى الوالد الشيخ الجليل يتابع الأخبار ليالي الأسى وإلى...» (ص 3).

ومجموعة «**قُبلة لأمّي.. قُبلة للتابوت**» إلى «من ينتظرون عودتي دائماً، زوجتي وأطفالي سلمى وهيا ولجين وهيلة وحسّان ومحمد» (ص 6). ومجموعة «الورد لا يبتسم لموته» «للسواعد حين تصير نهراً رمّاحاً... للبيارق المغسولة بالدم ـ للوردة التي لا تبتسم لموتها ـ للهزّاز الذي يُمزّق ثوب الريح ـ للنخلة التي تتحدى محرقة الصمت.. لو سادة الحلم الجميل، الجولاني الحبيب» (ص 5).

ومجموعة «**في شرفاتها**..!» إلى «أمي» (ص 5).

وقدّم الدكتور خليل الموسى لمجموعة «**الورد لا يبتسم لموته**» بقوله: «منحازاً إلى كتابات فاعوري، وأدعوه إلى مواصلة هذا الاتجاه في القصة والرواية والشعر، لتنهض في سورية حركة إبداعية ندعوها «أدب المقاومة الجولانية» (ص8)، مشيراً إلى أن الفاعوري «يُركّز اهتمامه على الموضوعات المصيرية التي يعيشها الشعب العربي في الجولان والعراق وفلسطين» (ص 9)، ويقول: «كان الجولان حاضراً بقوة، حاضراً بالمكان والتضاريس والقرى والنكبة، كما هو حاضراً أيضاً من خلال صمود أبنائه» (ص 9).

وقد تمحورت موضوعات قصص المجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه، وعلاقاته مع الآخرين، وصراع هذا الإنسان من أجل تحقيق ذاته ووجوده، ومعاناة الإنسان العربي، وصعوبات الحياة، ويبدو ذلك في قصص المجموعات جميعها بأشكال متعددة، وبأساليب متنوعة.

وقصص المجموعات تصف الواقع بكلّ ما فيه من آلام ومصاعب وشقاء، وتلعب الذاكرة دوراً إيجابياً في مدّ القاص بصور تمتدُّ من الماضي إلى الحاضر (الفلاش باك)، ويبدو ذلك في قصص المجموعات جميعها.

عالجت قصص مجموعة «يوميات جولاني» موضوعات متعددة، لعبت الذاكرة دوراً مميزاً في استرجاع هذه اليوميات، وعنوان المجموعة يبوح بمخزون هذه الذاكرة، من فيافي الخليج ابتداءً، وأطلق العنان لذاكرته، فتداعت الذكريات، وعبّر عن ذلك بقوله: «لحظة الانعتاق تولّد الحرية»، والانعتاق الذي عناه هو الانعتاق من الصمت، ومن الحزن والمعاناة إلى التعبير عن هذه الحال، وكانت رحلة الانعتاق «هدّه الشوق إلى ملاعب الصبا.. إلى ربوع شبابه.. إلى الفردوس الجولاني الفقيد» (ص 7) (**قصة الاتجاه الصحيح**). تماماً كما كان انعتاق العصفور الثالث في القصة نفسها طالباً حريته، ومفضّلاً الحرية على القفص الذهبي، مؤكّداً على مقولته «القفص سجن مهما كان مريحاً وآمناً. من يلج الأسر بملء إرادته؟! من يتحرر ويحن إلى عبوديته؟!» (ص 8).

وكان الاتجاه الصحيح «غرباً إلى الجنوب» الاتجاه إلى جولانه الحبيب، والعائد هذه المرة هو «عابد» الذي خاض الحرب دفاعاً عن الجولان والقنيطرة، وذاق مرارة النزوح وعذاباته، وعشق جبل الشيخ «جبل الشيخ يا قطر الندى».

وعالجت قصص مجموعة «قُبلة لأمي.. قُبلة للتابوت» موضوعات متعددة لعبت الذاكرة فيها دوراً مميزاً في استرجاع الأحداث، صرخة الطبيب في قصة «دعوة» رداً على دعوة الضابط اليهودي الجريح لزيارة بلدته «**كفار حاروف**»، «يا إلهي كفر حارب صارت بكلّ هذه البساطة كفار حاروف؟! حاولت التماسك.. وقبضت بصعوبة بالغة على هدوئي المعتاد، ثم غادرت مسرعاً إلى مكتبي، أغلقت الباب.. ثارت في داخلي أنهار من دموع وغضب وحنين وحيرة ودماء» (ص 20).

وعالجت قصص مجموعة «**الورد لا يبتسم لموته**» موضوعات مُتعدّدة لعبت الذاكرة فيها دوراً مميزاً في استرجاع الأحداث، وقد عبّرت اللوحات التي تصدّرت القصص عن مضمونها خير تعبير، فهي تبدأ بذكريات الطفولة، وتمتدُّ إلى مرحلة النزوح، ونجد ذلك في القصص الست الأولى «أم عزّت ـ العيد والمدينة ـ الورد لا يبتسم لموته ـ جفت محسن ـ حقٌّ مسترد»، ويُضاف إليها القصة الحادية عشرة «عرس في المجدل».

وعالجت قصص مجموعة «**في شرفاتها**...» موضوعات مُتعدّدة أيضاً لعبت الذاكرة فيها أيضاً دوراً مميزاً في استرجاع الأحداث، وقد أثرت ثقافة القاص ذاكرته فقدّم لنا صوراً مُتعددة اختزلها في ذاكرته، وصوّرها بلغته، فكان فيها الهزلي المضحك والمبكي، والناقد والموجّه والمصلح الاجتماعي، وعناوين قصصه تشي بذلك «الآن أيقنتْ أنَّ الأيام دفعتها إلى الوراء، وأنَّ ما فات فات. وأنَّ الندم ما عاد يفيدها بشيء، لذلك علّقت حياتها على نهار دافئ قادم، أو على مساء فضيٍّ بليل.. قد يأتي» (ص 97) (**قصة في شرفاتها**).

وتنفرد مجموعة «في شرفتها..» بشمولية النظرة، وتعدد الموضوعات التي تعالجها، ونقد الظواهر الاجتماعية فيها، فهي تتناول العنوسة وأحلام الفتاة في قصة «في شرفتها..»، الفتاة التي تحلم بالمستقبل الجميل، وتنشد الأمل، لكنّها تطلب الصعب، تحلم في الزواج من فتى الأحلام الذي لا تجده، وعندما يوشك أن يفوتها القطار، تجهد في البحث عنه، حتى لا تعيش العنوسة، ويبقى الأمل يداعب أحلامها.

وحفّار القبور «**هايل**» في قصة «أوباش» الذي لا يرضيه العجب، يفرح لخبر الوفاة، ويسارع بحفر القبر، ويجلس منتظراً من سيدفع، ونادراً ما يرضيه المبلغ الذي يُدفع له «فالتذمّر، والتأفّف، وسوء المزاج من طباعه» (ص 9). والميّت الذي خاب ظنّه بأهله وأمّه وأصدقائه، وحارس المقبرة «بدران» الذي يُقرّع الموتى العائدين إلى مقبرتهم، وقد خاب فألهم بذويهم قائلاً: «يا مجانين.. استحوا ما لكم لا تفهمون، ادخلوها، وأشار إلى المقبرة، لعنة الله عليكم» (ص 13).

وهموم الحياة وأحوال البشر يقدّمها عبرةً لمن يعتبر في قصة «أحوال»، متزوج يتحدث عن ديونه وأولاده، وعازب يشكو من مرض أمّه الذي منعه من الزواج والولد، وثالث ممصوص القامة مُقبلٌ على الحياة.

وسَبْرُ غور النفس في قصة «اللوحة» التي يرسمها بالصوت والحركة واللون لشخوص القصة، سبْرٌ ينهي المشهد «تاركاً الشاب الطويل المندهش مبلولاً بأسئلته المتعددة، وتأويلاته المختلفة، وحيرته الضافية» (ص 20).

والحلم المنشود، والطبيعة الإنسانة العفوية، والقدر السعيد الذي يغمر الإنسان الفقير فجأة، ودون سابق إنذار، أو توقّع، الحلم الذي يُقدّمه في سرد روائي، حلمٌ يجمع بين المرأة التي تعيش وحدتها القاتلة على الرغم من الحياة السعيدة التي تعيشها، والطالب الريفي الذي جاء المدينة لمتابعة الدراسة، ويخيّب أملها عندما يتصنّع الشاب في لباسه ومظهره، ولا يدرك حقيقة عواطفها.

والسيرة الذاتية ـ إن صحّ التقدير ـ التي يقدّمها القاص في قصة «**النمل**»، موثّقة بالأسماء المعروفة «الوهيبي وسوزان»، والموهبة «الكتابة والرسم» وتهويمة العشق، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس

بالصورة الشعرية «وبدون أنْ أدري تركت له يدي..» وتصوير المشاعر، لقاء الحبيبين وفراقهما «لقاء الغرباء».

وصورة المأساة في قصة «أمام الملجأ»، والبحث عن الابنة المفقودة، والمأساة الأخرى في قصة «تفاصيل»، التي تلخّصها عبارة «كانوا ثلاثين طفلاً التي تتكرر عشرَ مرات كلازمة موسيقية».

وتلوُّن الأشخاص والأقدار، وتقلُّب الأيام والأحداث في قصة «انعتاق»، رسم الصورة بين الوهم والحقيقة، يبدو الرجل الربعة من الطرف الآخر للمدينة.

وقد تبدو لوحة «رجل الصباح» مختلفة عن سابقاتها، إنّها رؤى وأحاسيس ومشاعر تتأجج في صدر «رجل لا يعبأ بالمارين لكثرتهم، كانت سعادته أن ينفق الصباح في حديقة منزله» (ص 63 ـ 64).

وامرأة فرحة «جمالها يُولِّد الشهقات، إن مشت سحبت وراءها الأبصار والأشجار والبيوت والأرصفة، أنثى صافية ولامعة كصفحة البلّور، حلاوتها تفيض عليها فتسيل، طويلة وملأى كالقلم» (ص 64).

رؤى أعادت للرجل العجوز شبابه وقيافته، فداعبته الظُّنون بأنه هو المقصود، وهو فتى الأحلام»، وفتاة جامعة اعتادت تحيته في الصباح، فأحسّ بأنّها تعنيه فعلاً، وأنّ الصباح عنده لا يكتمل إلاّ برؤيتها، وسماع صوتها، وأحسّت هي بأنها تلمس طراوة الصباح بيديها كلما حيّته» (ص 67). شيخٌ يتصابى «أيقن أنّه لا يزال فتيّاً، وأنّ همته همةُ الشاب، وأنّ ثمّة أياماً جميلة لم تُعشْ بعد، وأحلاماً لم يصل إليها، وفتاة تقدّر العمل والعامل الكادح، اختلفت الرؤى والرغبات، وسمت الأهداف، وهي صورة من الصور الناقدة التي تلتقطها عدسة القاص بمهارة».

وصورة الفراق، فراق الأحبة في قصة «غياب» نتيجة الأقدار الظالمة، وقدرٌ ظالم يباعد بين الحبيبين، والسعي الجاد في الدراسة لتحقيق الحلم، وحين حصل على الشهادة، انقلب السحر على الساحر.

ولقاء الحبيبين في الحديقة يذكره بالماضي في قصة «في غيابها» ولقاء حبيبته «ربيعة» التي غيبها المرض.

وتتوحد المجموعات «**قبلة لأمي.. قبلة للتابوت**» للقاص علي المزعل، و«يوميات جولاني» للقاص عصام وجوخ، و«الورد لا يبتسم للموت» للقاص نادر مصطفى الفاعوري في تصوير البيئة الجولانية، ونضالات الجولانيين، وتكثيف الضوء على اللقطات الاجتماعية من خلال البيئة المكانية، وتلوُّن الأقدار، وتغيُّر الأحوال، نعيش من خلالها حياة أهل الجولان وقضاياهم.

تعالج مجموعة «**قبلة لأمي.. قبلة للتابوت**» موضوعات متعددة تتمثل في حرقة النزوح، ومراقبة الدروب انتظاراً لعودة سالم ورفاقه في قصة «مرارة الأسئلة»، والطبيب بين الثأر والواجب، طبيب عربي، ومريض يهودي ممن احتلَّ قرية الطبيب، وحرَّف اسمها «كفَار حاروف»، والروح لا تُدفأ إذا ما اقتلعت من جذورها «التراب هناك هو الذي كان يمنحنا الدفء وحين اقتلعنا انكشفت أرواحنا، فقتلنا البرد، تماماً كالأشجار التي تنقل إلى تراب غير ترابها، فتذبل وتموت» في قصة «برد الشتاء»، وأبطال الجولان ممثّلة بذلك البطل «وجه أسمر اعتلاه الغبار، وحاجبان غارتا بسيل من ماء الجبين المنصب تحت حرارة ذلك اليوم الحزيراني الحزين، وخوذة فولاذية ملفوفة بخيوط بيضاء متشابكة، وشفاه يابسة لم يبللها الندى منذ زمن طويل» (ص 57). قصة «بكاء على حافة النهر».

وذكريات الماضي حيَّة في نفس القاص تعيدها قصة «غيمة ماطرة» «خيِّل إليَّ أنَّ هذه الغيمة، تظلّل قريتنا تماماً وبين طياتها انعكست البيوت والوجوه التي لم أرها منذ خروجنا» (ص 61).

والذاكرة تعيد صورة النضال والفداء في قصة «**الخوذة**»: «أمسكت بها بكلتا يدي، هززتها قليلاً

حتى تراخى التراب من حولها.. انتزعتها بصعوبة بالغة، تمليتها جيداً، قلّبتها بين يدي.. إنّها خوذة يملؤها التراب، وقد اخترقها الرصاص من الجوانب كلّها.. ذابت عيناي في الحديد، وارتفعت في ذاكرتي قامات عديدة لشبّان في عمر الورد.. لم تبرح ذاكرتي يوماً..» (ص 67 ـ 68).

وتعالج مجموعة «**يوميات جولانية**» موضوعات متعددة تنضوي تحت عنوان المجموعة «القصة الخامسة، تنطلق من ذاكرة القاص، من قيد الغربة إلى موطنه الأول الذي يبدو وشماً على صفحة الذاكرة، مرمّزاً لاقتلاعه من جولانه بشجرتي التفاح وشجرة التوت من حديقته للتوسع في غرفة سكنه بتوصية من والده الذي علّمه «ازرع ولا تقلع» حيث يبست الأولى، وأزهرت الثانية بغير لونها. ويرى القنيطرة وقد تحول عاليها سافلها، فيتساءل عن حال بلدته، ويحدّث نفسه في مونولوج داخلي «أنا الدليل وأفتقر إلى من يدلّني، وها قد ضاق الطريق.. حتى البوصلة في جيبي لا أثق بها.. رُميتُ إلى الخراب.. نأت عنّي الهضاب.. انقطعت سبل الأحباب.. ليتني ما أتيت.. ما رأيت.. مُتُّ في ذاك الزمان» (ص 31).

وحالة الضعف التي يعيشها الوالد الشركسي في مخيم النزوح بعد أن ذهب الشباب«أنهكته مخالب السنين.. قوّضته انكفاءات النزوح.. هشاشة العظام.. فقر الدم.. القصور الكلوي.. نقص التروية» (ص 38).

وتذكُّر خيرات الجولان «لا تنسَ من أين أتيت..!؟ من بركات الجولان لحوم الأكتاف.. حلوم الأسلاف» (ص 39).

وقسوة الحياة في مخيمات النزوح، وضيق الحال، ولقاء الصديقين في الغربة، وآمال العودة للجولان الحبيب، ونضال المرأة الأرملة التي استشهد زوجها وترك لها مسؤولية رعاية ابنها الوحيد، والأم الرائعة التي «تسلمت لواء المسؤولية بعد استشهاد أبي الفلاح في حرب حزيران، وهي ما تخاذلت.. أخت الرجال، حمت الرجال والذمار، بقيت إلى الآخر.. كنتُ طفلاً..ضحَّت بشبابها من أجلي.. كابدت صامتة من الفاقة والحرمان.. حوصرت بعيون الطامعين فيها.. جمالها الجولاني سلب عيون من يراه» (ص 74).

وتقدِّم قصة «**المقت**» مشكلة اجتماعية هي من نتاجات هذا النزوح «زواج الابنة من القريب الكهل، وضياع العمر عناداً، في حين تقدِّم قصة «رحلة المجهول» حلم المستقبل الذي لم يتحقق للعروس، ويكون قدرها كقدر أمّها النازحة «أمّي النازحة قدوتي»، يقول زوجها: «حقاً أتمتع.. تمتع معي زوجتي العروس.. المسكينة اقتلعتها من شهر العسل.. يا للسخرية!! من الغطاء الجولاني الأخضر إلى قحط الرمال.. إلى الأعماق المخيفة، ومجاهل السكون المطبق.. لا زرع ولا ضرع» (ص 97).

ومعاناة الزوجة من قسوة الحياة وغفلة الزوج، وصرخة الاستغاثة في قصة «أنقذيني يا أمي»، حيث تلعب الأم دوراً متعقلاً إيجابياً في إصلاح ذات البين بين ابنتها وزوجها.

وتتفرد مجموعة «**الورد لا يبتسم لموته**» باللوحات التعبيرية التي تتصدر كلّ قصة، والتي تعبِّر عن إنسان الجولان وبيئته، وقد أهداها القاص «للسواعد حين تصير نهراً رماحاً.. للبيادر المغسولة بالدم.. للوردة التي لا تبتسم لموتها.. للهزّاز الذي يمزّق ثوب الريح.. للنخلة التي تتحدى ممزّقة الصمت.. الوسادة الحلم الجميل.. الجولاني الحبيب» (ص 5).

كما عبَّرت لوحة الغلافة بصورة الطفل الباكي عن عذابات الأطفال ومعاناتهم مع ذويهم من ويلات التشرد والنزوح.

وتصنَّف موضوعات القصص في قسمين واضحين يربط بينهما خيط واضح هو ما نسميه الشمائل العربية التي كانت، ومازالت، وستبقى الشمائل التي يتصف بها العربي، ويعتزُّ بها.

يؤسِّس القاص في القسم الأول لرواية «السيرة الذاتية» التي تبدأ بذكريات الطفولة، وتمتدُّ إلى مرحلة النزوح، ونجد ذلك في القصص الست الأولى

«أمُّ عزّت ـ العيد والمدينة ـ الهزّاز ـ الورد لا يبتسم لموته ـ جفت محسن ـ حقٌّ مسترد»، ويضاف إليها القصة الحادية عشرة «عرس في المجدل».

ويقدم الثاني الشمائل العربية التي يتصف بها العربي، ويعتز بها، وتتكامل صورة العربي ابن الجولان الذي نشأ وترعرع في رحاب هذه البيئة الخضراء.

تقدم قصص القسم الأول نضالات الجولاني عن أرضه سواء أكان رجلاً أم امرأة، وشعارهم «سنمضي ما دام الورد يزهر» (ص 44).

صمود (أمّ عزت) الأم والزوجة زوجة المختار التي أبلت بلاءً حسناً في الدفاع عن قريتها، والمقاومة الصلبة التي أبداها محسن حين تصدى للضابط الإسرائيلي بسلاح صيده «جفت محسن»، والمقاومة التي تجلت في الطائر (الهزاز) الذي عرف لغة عدوه، وفهم طباعه، وبرمزية معبّرة «وقبل أن يلقى حتفه، غرس أظفاره في أعناق مقتنيه وفقأ أعينهم» (ص37)، والتصميم على العودة لتحرير الجولان «الورد لا يبتسم لموته، وسنمضي ما دام الورد يزهر» (ص 44).

والتأكيد على وحدة الصف في مواجهة العدو، ونزع الشر من النفوس، والقضاء على الحقد «مُدّت إليه الأيدي، فأمددنا بجماعة قوية نزعت الشرّ، ووحدت الفرقاء» (ص 44).

والتضحية في تحرير الأسرى، وقهر العدو، وحفظ الشرف والكرامة «أيتها السجينات أعراضنا حرامٌ عليهم، كرامتنا لا تهدر، نموت وشرفنا أبيض» (ص 76).

والتأكيد على وحدة الجولان وحريته ومقولة «الحرية شجرة تحييها الدماء وتميتها الدموع»، ومقولة «عشب الحرية لا يرويه إلاّ الدم» (ص 99).

وتصوير ما تعرضت له القرية من اجتياح وتدنيس، ومن القرية إلى المدينة ليصوّر معاناة المدينة وأهلها في يوم العيد، حيث حوّل العدوان الفرحة إلى مأساة، وشحذ الهمم لمواجهة التحديات، وعدم التغني بالماضي (ص 70).

وتقدّم قصص القسم الثاني عفو الأم عن قاتل ابنها حين تتصرف بحكمة «إن كان قاتلاً هو ابني، وأنتم أخوته، خيركم مني، وشرُّكم من أنفسكم، أيُّها الغرباء، خذوا متاعكم وارحلوا، ما تظنون أنّي فاعلةً به؟! اتركوه يعش، فقلب الأم أخضر» (ص 62).

والوفاء بالوعد، والموقف الصادق مع الذات ومع الآخر، والإخلاص في العمل، ومسرح هذه السيرة الذاتية كما أسلفنا، والشمائل العربية التي تغنى بها الجولان الحبيب بسهوله وهضابه، ومدنه وقراه، ومزروعاته ومياهه التي شهدت بطولات أبنائه رجالاً ونساءً.

وكما يقدّم صور النضال يؤكّد على الصمود «اطمئن يا عمّاه، الجولان صامد، لم تنحنِ لنا قامته، لم يتحدب لنا ظهر، رفضنا الهوية، تحدينا المحتل، إن قطعوا لنا شجرة نزرع عشراً» (ص 90).

وتلاحم النضال بين الجولانيين والفلسطينيين «أهلنا في فلسطين لا يُقصِّرون، لكلّ أسير منّا أمٌّ فلسطينية، تزوره في المعتقل، تغسل ثيابه، تطعمه، تقف إلى جانبه، تقوّي عزيمته» (ص 90).

تقودنا الجولة التحليلية التي قدمناها في مدوّنة القصة في محافظة القنيطرة إلى استخلاص النتائج الآتية:

1 ـ المجموعات القصصية المدرسية تتناول بيئة محافظة القنيطرة خلال الفترة التي كتبت فيها، والتي سبقتها وتبرزها بأشكال متعددة كما تتناول إنسان هذه البيئة بعلاقته مع نفسه، وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته مع الطبيعة والبيئة مقيماً فيها، ومرتحلاً عنها، وإن خرجت بعض القصص عن هذا الإطار، فإنّ ذلك يعود لغاية في نفس القاص المبدع، وقد لاحظنا ذلك في المجموعة القصصية «في شرفاتها» للقاص حسن حميد.

2 ـ المجموعات القصصية المدروسة صدرت بين عامي /2004 ـ 2007/ في طبعتها الأولى، ولكنّها في مضامين قصصها تتناول فترات زمنية سابقة، وأحداثاً اختزلتها ذاكرة المبدعين، وقدّمتها لنا لقطات اجتماعية وبطولية بأمانة ودقة وصف، ونجد ذلك في قصص المجموعات كلّها.

3 ـ يكثّف المبدعون الضوء على اللقطات الاجتماعية بنقد ساخر ابتداء من الإشارة إلى التصريح بالعبارة، وانتهاء برسم الصورة الكاريكاتورية، وتأتي الصورة رسماً بالكلمات نكاد نشاهد حركتها، ونسمع صوتها، ونجد ذلك بوفرة في مجموعة «في شرفاتها» للقاص حسن حميد، فهو في قصته الثالثة «اللوحة» يرسم اللوحة بالصوت والحركة واللون «الشاب الطويل ذو الشارب الأسود الناعم، يدندن لحناً شائعاً، والبائع العجوز يلفّ عشر سندويشات كبيرة متشابهة في كلّ شيء، ونظرات الرجلين الخاطفة ذات المعنى تتقصّد الرجل، ومشاعر خوف الرجل الطويل ذي الكفين المجرحين في نفسه من نظرات الرجلين الصارمة، والفتاة الطويلة ذات الشعر الأشقر المعقوص بشريطة مشمشية اللون بملابسها القصيرة وصدرها المفتوح، وجمالها الأخّاذ» (ص 20).

والصورة التي يرسمها للميت الذي بعث من قبره وعاد إلى بيته ومجتمعه تذهله الأم التي «تراقص طفلة غير فاطمة» و«تمازح رجلاً غريباً لا يعرفه يستند إلى فخذها العاري.. وهي في غاية الفرح» (ص 11 ـ 12)، وحارس المقبرة «بدران» يخطب بالموتى:

«يا مجانين استحوا، ما لكم لا تفهمون أنّ الحياة حياة، والموت موت تخرجون كلّ ليلة، وفي خطاكم آمال كثيرة، ثم تعودون بالبكاء والنواح ادخلوها، وأشاروا إلى المقبرة، لعنة الله عليكم» (ص 13).

ومثل ذلك يصور القاص علي المزعل «يخيّل إليّ الآن، وقد أصبحت كهلاً أن شفتي أمي ظلّت عالقة بالعلم، ظلّت عالقة بالتراب، وأنّ ندى شفاهي هو الذي أنبت الورود التي أراها الآن على قبر أبي كلما زرته في مقبرة المخيم» (ص 87).

ومثل ذلك يرسم عصام وجوخ الصورة والحركة بالكلمات «وجه هو لوحة الزمن ـ خطوط تعب ـ قتامة حزن دفين مع مزيج لفرح باهت، وإشراقة تقى.. لحيةٌ كثّةٌ بيضاء تماماً.. عمرته كوفية بيضاء بلا عقال، يرتدي معطفاً كتانياً أبيض طويلاً..» (ص 54).

ويرسم نادر الفاعوري الصورة بالكلمات أيضاً «فيما القرية تتكئ على وسادة الصمت، والبحيرة تؤوب إلى وحدتها، يُغمد الأفق سيفه، يلبس مطرفه الأدكن، يشعل تنور النجوم، يفتح نافذة القمر، يسدل ستائر النسيم ويجلس» (ص 14).

4 ـ **البيئة والمكان**: تبدو بيئة القنيطرة بمدنها وبلداتها وقراها، وسهولها وجبالها وهضابها ومزروعاتها واضحة المعالم في قصص علي المزعل وعصام وجوخ ونادر الفاعوري، وإنسان هذه البيئة هو محور موضوعات قصص المجموعات الثلاث، وإنسان هذه المحافظة التي تدور حوله القصص مزروع في هذه البيئة، يؤثّر فيها ويتأثّر، ويتفاعل معها ويضحي في الدفاع عنها، ويستشهد في سبيل تحرير كلّ شبر من ترابها.

واتسعت مجموعة «في شرفاتها» لتغطي ساحة الوطن وإنسانها المتفاني في الدفاع عنها، والكدّ والجدّ في سبيل تأمين لقمة العيش.

5 ـ **الحكم والأمثال**: وهذه كثيرة نجدها في المجموعات الأربع «لو ذهبت إلى البحر يا خميس الجنّ، دنيا بنت حرام، تعطيها وجهك، فتدير لك قفاها، دنيا أعجب من البراغي» (ص 83).

و«حين حصلت على الشهادة انقلب السحر على الساحر، فلا همومي ولّت، ولا دفئي المرغوب دنا» (ص 83). مجموعة (في شرفاتها) للقاص حسن حميد، وتبدو الحكمة أيضاً في مجموعة «يوميات جولاني» لاسيّما في قصة «مرشّح مدير.. ولكن» وفرص الحياة «لكلّ مجتهد نصيب» (ص 67) ولعبة

اليد العليا في إتاحة الفرص أو إغلاقها «إنّما للجهة الأعلى الرأي الأخير.. العوائق في اللوائح» (ص 69).

ويستحضر القاص حسن حميد الصور الشعرية، ويضمّنها أسلوبه القصصي في إطار تراسل الأجناس الأدبية «كانا، وحالما يباغت أحدهما الآخر في النهار، يسترقان النظر فيبتسمان، وتنادي الروح روحها، وتواعدها عند حلول المساء» (ص 73) وهي صورة تذكرنا بلقاء (عروة وعفراء) في قصيدة الأخطل الصغير:

**وإذا تضمهما الحقول، فإنّها**

**ظفرت بمائستين من ريحان**

**يتراكضان بها فإنْ هما بوغتا**

**فيها فبالأوراق يختبئان**

ومثل ذلك يفعل في وقفته الطللية «ويلمس الحيطان بيديه، ويمدُّ أصابعه على الرفوف المذيلة بأوراق الجرائد المقصوصة يبحث عن صندوقها ليضمّ عرائسه القماشية وأمشاطها، وليقبّل مرآتها التي رأت وجها» (ص 77 ـ 78).

وملامسة يد الحبيبة «مدت يدها نحوي، فأخذت كفّها.. ونسيت كفّها في كفّي.. »(ص 63) وبيت نزار قباني:

**وبدون أن أدري تركت له يدي**

**لتنام كالعصفور بين يديه**

6 ـ **الشكل القصصي:** كتب المبدعون الأربعة قصصهم بأشكال متعددة، شكل القص المألوف (مقدمة وحبكة وخاتمة) وكانت القصص كالآتي:

في شرفتها: (8/ قصص، يوميات جولاني: (3/ قصص، قبلة لأمي قبلة للتابوت: (10) قصص، الورد لا يبتسم لموته: (12) قصة.

وشكل قصة المقاطع المرقمة /المرمزة وكانت كالآتي:

في شرفاتها: (5) قصص، يوميات جولاني: (10 ) قصص، قبلة لأمي قبلة للتابوت: (5) قصص، الورد لا يبتسم لموته (1) قصة.

وجاءت القصة القصيرة على شكل مشاهد في مجموعة «يوميات جولاني» (14) مشهداً.

تمثّل قصة «النمل» من مجموعة «في شرفاتها» سيرة ذاتية إن صحّ التقدير، موثّقة بأسماء معروفة، وبالموهبة «الكتابة والرسم». كما تبدو المجموعة القصصية «قبلة لأمي.. قبلة للتابوت» رواية بطلها الراوي/ الكاتب، وقصصها المعنونةفصول هذه الرواية، وتعتمد هذه الرواية/ السيرة الذاتية أسلوب التداعي (الفلاش باك)، وأحياناً كثيرة تعتمد التخييل، حيث تحلّق بالقارئ إلى فضاءات عاشت في ذاكرة القاص. وهو في عرضه لسيرته لا يتبع التسلسل الزمني في حياته، وإنّما يقدّم ويؤخّر ليوهم القارئ بأنّ ما يكتبه مجموعة قصص لا رابط بينها.

وجاءت مجموعة «يوميات جولاني» على شكل يوميات تمثّل بدورها رواية السيرة الذاتية.

كما يؤسس القسم الأول من مجموعة «الورد لا يبتسم لموته» أيضاً لرواية السيرة الذاتية التي تبدأ بذكريات الطفولة، وتمتدُّ إلى مرحلة النزوح.

وإن كان من كلمة تقال في نهاية هذه الدراسة المتواضعة فهي كلُّ الشكر والتقدير لكلّ من ساهم في نجاح هذه المحاولة من أصحاب الرأي والمبدعين الذين قدّموا لي كلّ عون ممكن.

## كتاب القصة القصيرة في محافظة القنيطرة ومجموعاتهم القصصية

| م | القاص | اسم المجموعة | دار النشر | عام النشر | العنوان | الصفحات | عدد القصص | أطولها | أقصرها |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | عصام وجوخ | يوميات جولانسي (مجموعة قصصية) | اتحاد الكتاب العرب | 2004 | ق5 | 145 | 12 قصة 14 مشهد | غربيا إلى الجنوب 15 صفحة | الاتجاه الصحيح الصديقان مرشح مدير ولكن 4 صفحات |
| 2. | علي المزعل | قبلة لأمي.. قبلة للتابوت | اتحاد الكتاب العرب | 2006 | ق11 | 102 | 13 قصة | قبلة لأمي.. قبلة للتابوت 14 صفحة | غيمة ماطرة 4 صفحات |
| 3. | نادر مصطفى القاعوري | الورد لا يبتسم لموته | دار حوران | 2007 | ق 4 | 110 | 13 قصة | أم صرَّت 10 صفحات | العيد والمدينة، حق مسترد دموعها تطفئ النهار 4 صفحات |
| 4. | حسن حميد | في شرفاتها..! | أمانة عمان الكبرى | 2007 | ق13 | 107 | 13 قصة | اللوحة 12 صفحة | أحوال تفاصيل رجل الصباح على الرصيف في غيابها 4 صفحات |

❑❑

# التفكير والإبداع

## تأليف الكاتب الروسي: فاديم روزين
## ترجمة: د. نزار عيون السود

□ عبد اللطيف الأرناؤط*

**يثير اليوم موضوع التفكير والإبداع في العلوم الإنسانية قضايا فكرية هامة، فقد كتب فيه عشرات المؤلفات من غير أن يتمكن دارسوه من التوصل إلى تحليل عقلاني لهاتين الظاهرين؟ بل أثار هذا التحليل عشرات من الظواهر الإشكالية. ومنها أن المعرفة الفلسفية والعلمية في نظر المدارس الفلسفية الكلاسيكية هي انعكاس للوضع الموضوعي للواقع القائم. فقوانين الطبيعة لا تتغير، غير أن الأبحاث المعاصرة أظهرت أن المعرفة تتغير في كل ثقافة، وضمن كل ثقافة عبر الزمن، المعرفة الإنسانية تختلف عن المعرفة العلمية وكلتاهما تختلفان عن المعرفة الأدبية والاستبطانية. وثمة اتجاه فكري معاصر يرمي إلى نبذ المعرفة العقلية وتحطيم قواعد التفكير التعليمي المألوفة، وتأسيس نمط تفكير جديد.**

**يقوم هذا التفكير الجديد على حق كل إنسان مهما بلغ من المستوى الثقافي أن يشارك في التفكير وإبداء الرأي، وأن تحترم ذاتية تفكيره حتى لو كانت تعتمد على الحدس والتخيُّل والاستبطان الفردي.**

وقد برز هذا الاتجاه في عصرنا مع توافر وسائل الاتصال الجماهيري من خلال الانترنيت فلم يعد التفكير وقفاً على الصفوة من الناس، غير أن جذور هذا الاتجاه الذاتي والفردي في التفكير والإبداع قديم يعود إلى الفلسفة اليونانية، وقد تبنته اتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة في الفن والأدب الغربي كما نظن نحن العرب لأن هذه المدارس الفنية الغربية وتنظيراتها كانت أسبق للترجمة إلى الغربية. ويفاجئنا كتاب الفيلسوف وعالم المنهج والناقد "روزين" بأن روسيا بالرغم من تبنيها الإيديولوجية الماركسية الصارم والمنهجي فإن عشرات من مفكريها وفلاسفتها كانوا مفكرين استبطانيين روحانيين في ظل الماركسية نفسها، وقد تركوا مئات المؤلفات التي تعكس رفضهم التفكير العقلي، ودعوتهم لبناء تفكير إنساني ذاتي وفردي يقوم على الاستبطان النفسي وينكر مبادئ التفكير العقلي الذي يقوم على التجريب أو المقولات العقلية

*باحث من سورية.

المنهجية الثابتة، لأن هذا التفكير أفلس فلم يستطع حل مشكلات الإنسان، ونزوعه الروحي إلى المطلق، والاستجابة لنزوع البشرية للسلم والأمن والاستقرار، والتعايش بين الثقافات وحماية البيئة. أي إعادة فهم وتصميم الواقع الاجتماعي والثقافي، واعتماد آليات جديدة للثقافة كالحوار، وتشجيع التواصل الثقافي بين التجمعات والثقافات، واحترام الرأي الآخر وتطوير مناهج البحث الفكري من خلال الدراسات الاجتماعية والفكرية، وفي الكتاب نماذج عديدة تطبيقية لتطوير منهج البحث في الدراسات الإنسانية.

صدر الكتاب عن الهيئة العامة السورية للكتاب التابعة لوزارة الثقافة، عام 2011 وهو يتألف من مقدمة وستة فصول وخاتمة مع ثبت بالمراجع، ويقع في 496 صفحة من القطع الكبير ويعد مرجعاً للعلماء والفلاسفة والمربين ومصممي المناهج ودارسي الفن والأدب، مثلما يقدم تعريفاً وعرضاً لأبرز المحللين الاستبطانيين الروس مثل مامردا شفيالي وزينوفيف وفلورنسكي وبولغاكوف وفيغوتسكي بالإضافة إلى دراسة مواقف بعض الفلاسفة والأدباء والإيزوتوريين العالميين مثل طاغور وداهنشي وبوشكين، وتحليل لمناهج بعض علماء النفس العالميين مثل فرويد ويونغ وأدلر وصلتهم بالتفكير الإيزوتوري (الاستبطاني الذاتي) وبعض مذاهب التأصل الجواني لدى بعض الفئات كممارسي اليوغا ورجال الدين البوذيين والمتصوفة ويقدم مقترحات لمقاربة بين المنهج العقلي في التفكير والمنهج الإيزوتوري القائم على التأمل الذاتي الإنساني.

في الفصل الأول وتحت عنوان: قضايا التفكير والإبداع ومواصفاتهما التمهيدية يعرف المؤلف التفكير بأنه مجال من النشاط الإنساني وقدرة الفرد أن يحصل على المعارف من الواقع بالاستدلال والتصورات والمعارف والمفاهيم.

ويميز أنواعاً من التفكير في عصرنا منها: الفلسفي والعلمي والاجتماعي (الديني والفني والتصميمي والهندسي... والعملي).

وتختلف نظريات التفكير العلمي لدى أصحابها، لكن يمكن حصرها بالتفكير الفلسفي والمنطقي والسيكولوجي.

ويعتقد المنظرون في الحضارة الحالية بأن معرفة كيف نفكر هي ضمان لحل المسائل المطروحة أمام البشرية، لكن ثمة مسائل لا يمكن حلّها بالتفكير، ومنها قضايا ثقافة ما بعد الحداثة، التي يعني التسليم بها نفي إمكان التوصل إلى منظومة موحدة من قواعد التفكير وأسسه، فقد رفض اتجاه ما بعد الحداثة أي مقولات عقلية تحصر التفكير، ونادوا بمبدأ الحوار بدل القواعد والمقولات العقلية. وربما كان "كانط" أول فيلسوف طالب بعدم الاكتفاء بالمعرفة العقلية الزائفة، وبمعرفة الذات، وهو يرى أن العقل يخضع لقوانين أبدية ثابتة.

ويرى المؤلف أن من حق كل إنسان أن يفكر بطريقته الخاصة، وهو ما يدعو إليه أنصار ما بعد الحداثة، بل هم لا يسعون إلى التوافق أو الإجماع، فالتفكير يثبت نفسه بنفسه، من خلال الحوار والتواصل، ولا ضرورة للقيود والشروط التي تقيّده وتحول دون حرية التعبير لدى الإنسان. فلكل فرد صوته، وهو حق مقدس، لكن كيف يمكن في ضوء هذه الحرية خلق عالم مشترك للحياة وفض الخلافات، وهل يتحقق ذلك رغم هذه التعددية في التفكير؟... وإذا كان التفكير الموحد مستحيلاً، فمن المستحيل الاعتراف بواقع موحد وغير منقسم أو متناقض، لكن هذه التعددية قادرة على تفتيت مادة الفكر إلى عدد من القضايا المستقلة، وإثارتها.

أما القضية الأخرى حول طبيعة التفكير فهي ما يعتقده بعض الفلاسفة من ثبات التفكير (أرسطو، ديكارت، لوك، كانط) ولم يتصوروا أنه يتطور وينمو ولكن مع نشوء علم الثقافة وعلم الاجتماع وعلم النفس والماركسية أخذ يتشكل تصور ينسب التطور والنمو للتفكير، والمقصود بتطور التفكير انتقاله من التفكير البدائي غير الواعي أو المنطقي إلى تفكير واع بسبب تطور

الثقافة وتطبيقاتها ونشرها، كذلك من المؤكد أنه لا فارق في التفكير بين ثقافة وأخرى بحسب الجنس أو اللون.

ويسأل المؤلف: هل التفكير عمل فردي يختلف من إنسان لآخر، أم هو غير فردي، أم هو تكوين ثقافي واجتماعي شمولي، والأرجح أنه يجمع بين السمتين الفردية والاجتماعية، يمكن تحقيق التفكير عن طريق الفرد أو الجماعة أو الآلة، فالمسألة تتعلق بوجود الإنسان الفرد، وهل هو جزء مستقل الوجود أو جزء من كتلة بشرية، فإما أن يتكيف مع مقومات هذه الجماعة وثقافتها أو يرفضها مثقفاً أو مبدعاً، فالتفكير حقيقة لا وجود مادي لها قائمة في الفضاء الاجتماعي والثقافي، فإذا اعتبرناه انبعاثاً للإنسان ووعيه عن طريق العقل أغفلنا الجانب الروحي في الإنسان وهو جانب ذاتي به تكمن سعادة الإنسان ورضاه عن ذاته فهو شخصي وذو سيرورة إبداعية وهو مستقل عن الوعي العقلي، وأرقى منه لأنه أَمْيَل إلى العالم المثالي المطلق عالم الحقيقة والألوهية وما شابه، وهو تجاوز للذات، ويذهب (فوكو) إلى أن التفكير لفظة اتكاء يمكن للإنسان بالاعتماد عليها أن يغير نفسه ويتحول خارج إطار الشرطية الاجتماعية والتاريخية والتحرر منها.

ومع أن غالبية الفلاسفة المدرسيين (بدءاً من أرسطو) أكدوا دور القواعد المعيارية للتفكير وثباته من خلال اعتماد بنى ومقولات منطقية تقيّده، فإن النقد الفلسفي المعاصر وتصاميمه المنهجية جعلت من البديهي أن العالم الذي نراه ليس إلا شكلاً مشوهاً لحقيقة أخرى، لحياة أسمى خارجاً وهي أكثر واقعية من حياتنا، يدلنا عليها حنين إليها وتطلع وتوق. ويفترض السياق العام والممارسة للتفكير المعاصر حلاً وسطاً يسمح لنا بتحقيق قيمنا الذاتية، وقيم المتواصلين معنا.

وهذا يستدعي صياغة وفهماً وعلاقة جديدة للمنظمات والحقائق الرمزية في الفن والأحلام والإبداع والمعاناة الفردية الذاتية، ومنهم الإنسان فوجودنا في فلسفة العصر وجود غير مفهوم يجعل منه مجموعة من الأنوات والقدرات تحت تأثير الثقافة.

لقد أكد المعاصرون من الفلاسفة: فوكو ومامرداشيللي ومن قبلهما أفلاطون أن الشرط الضروري للتفلسف هو عمل الإنسان على ذاته، إلى إثباتها وتطويرها وتجديدها باستمرار، والانخراط في تجربة روحية خاصة للخلاص.

ويرى روزين أن التفكير كان من المستحيل أن ينشأ قبل الثقافة الإغريقية، فقبلها كان التفكير يأخذ طابعاً أسطورياً ودينياً، يعتمد على محاكاة الطبيعة والامتثال لها، أما الاستدلالات والمناظرات فلم تنشأ إلا في اليونان ثم وجد امتداده في فكر الحداثة وما بعد الحداثة في عصر النهضة (القرن التاسع عشر) بعد أن مهّد لها غاليله وكانط، في ضوء الفلسفة الصورية، فذهب غاليله إلى أن الذهن البشري يفهم بعض الأحكام وبخاصة الرياضية منها بشكل كامل ويتعين عليه أن يماثل معرفته الإلهية في صدقها الموضوعي، لكن المعرفة الآن ليست تصوير العالم القائم بل هي حالة عضوية، وحياة الثقافة والشخصية وفي ضوئها يتأسس الفكر.

وعن الإبداع فإن التصورات الغالبة تتناول الإبداع العلمي وهو يرتبط باكتشاف الجديد في العلم كالقوانين وقيام علاقات جديدة مع الطبيعة بحسب تعريف المفكرين له، حيث ينظر إليه على أنه حالة خارقة وخيال محلّق، تدفع إلى إعادة النظر في الحقائق العلمية السائدة وتطويرها، ومعارضتها كما فعل غاليله الذي وضع علم الطبيعة التجريبي المعاصر.

على أن المبدع لا يمكن أن يبدع ما لم يستفد من جهود سابقيه والبناء عليها، أي لا بد من نضج الظروف الاجتماعية، والإبداع بحد ذاته هو قراءة واعية وإعادة نظر في المادة العلمية والمتراكمة فالإبداع هو كل ما يساعد على ارتقاء العلم كنشوء أفكار ونماذج وأساليب جديدة وتجريب وتعاون

علمي بين المبدعين ووسائل وطرق متجددة. من هنا نستنتج أن التفكير والإبداع وجهان لعملة واحدة كما يقول روزبن، يتجسدان في العمل العلمي والفني، وبمعنى آخر فإنهما يتوقفان على تطوير الإنسان لذاته، وخلق معنى لحياته، يقوم على تحقيق للشخصية ومسارها كظاهرتين مشروطتين بالزمن والثقافة والتقاليد والتواصل مع الآخرين. ويذكر المؤلف على سبيل المثال كيف تطورت فكرة وجود نفس للإنسان، وصلة هذه الفكرة بالموت والولادة في الثقافة البدائية، آمن الإنسان البدائي أن لكل كائن روحاً أو نفساً حتى النبات والحيوان، تقطن في الجسد، ويمكنها تبديل مسكنها، جاء هذا التفكير بسبب ظاهرتي الأحلام والموت، حيث يبدو النوم ضرباً من الموت، ففي النوم تغادر النفس الجسد مؤقتاً، وفي الموت تغادره نهائياً، وفي المرض والحلم تخرج من الجسد خروجاً مؤقتاً، ومع مرور الزمن أصبح مفهوم الروح (النفس) بأنها كائن خفيف لا يفنى ولا يموت يقطن الجسد وتخرج منه، وإليها يعود الفضل بالتشابه في الملامح بين الآباء والأبناء لأن أفراد القبيلة كلهم نشأوا من روح واحدة هي روح مؤسس القبيلة، فيجب مراعاة الجماعة لمحظورات الطوطم أو التابو، لأن روحه لا تفنى وتتواصل مع الأجيال، فروح الجد المؤسس هي التي تقدم للطفل روحه التي تتخلق عند الحمل، ويترتب على ذلك مجموعة من المعارف والمفاهيم التي تتراكم وتغتني مع كل معرفة واستدلالاتها، فالمعرفة الإنسانية في الإبداع هي معرفة انعكاسية أي تدخل في تواصل مع المبدع، وهو ليس محايداً حيالها لأنها جزء من ثقافته وتكوينه الثقافي، فإبداعه جزء منه، لا يتجزأ من مسيرة حياته، ويدعو المؤلف إلى تبني منهج لدراسة الإبداع يستند إلى بيانات حول إبداع المبدع وتفكيره وصلة حياته بهذا الإبداع، من غير أن يتجاهل المؤلف دوره كدارس للإبداع وأثر هذا الدور ومدى تنظيم وعيه لفهم المؤلف المبدع.

وفي الفصل الثاني تحت عنوان "التفكير اللاشخصي والإبداع في العالم القديم" يقدم الفيلسوف روزبن عرضاً تطبيقياً لطبيعة التفكير اللاشخصي أو البدائي الذي يتناول الغيبيات في حضارة مصر الفرعونية وبابل، فيلقي الضوء على دوافع بناء الأهرام الذي تمّ بناء على تصور مصري قديم لمصير الإنسان بعد الموت ولاسيما الفراعنة، وكيف تطورت فكرة تأليه فرعون، وخلود الروح، فقد كان كهنة مصر يمارسون دراسة الطبيعة في دراستهم للعلوم الإلهية. كان المصريون يؤمنون بأن لكل إنسان قريناً غير مرئي دعي باسم (كا) وهذا الإنسان الذي هو الروح يستمر خالداً بعد موت قرينه، بشرط أن يخلد نفسه وأحداث حياته بتقديم الأضاحي والفرائض المقدسة، ووضع تمثال له و(كا) هو جسم من مادة أقل كثافة من جسم الإنسان، ويعد حامياً للإنسان ولا علاقة له بصور الدفن فهو يمثل قوة الحياة الشخصية للإنسان، فكأنه كالكلمة بالنسبة إلى مدلولها، إن تماثل الإلهة ليس عملاً فنياً، بل هو كائن حي بالفعل لا يموت بموت قرينه، وكأنه يخرج من تمثاله ويتحول إلى جزء من العالم المحيط، ليس المهم صورة (كا) في مصر القديمة، بل ما يجري لها من طقوس حين تسلم إلى الكاهن ليحييها "ويفتح عينيها للنور" أي لتستمد الروح إنارتها من أوزيريس إله الشمس. وتتم هذه الطقوس بحياة الإنسان، ولم يكن لموت المتوفى أي أهمية ما دام قرينه (كا) حياً وهو الإنسان الأصلي، ربما يولد معه بصورة غير مرئية، ولا يقضى على القرين إلا بتحطيم صورته أو تمثاله، ويحتفظ (كا) بشبابه وفتوته حتى لو بلغ مقاربة أرذل العمر.

وكان المصري القديم يتصور العالم الآخر من مساحتين واحدة للقرناء، وأخرى للأجساد البشرية التي تلتهمها الشياطين، ومساحة القرناء يحفظ فيها تماثيلهم.

بعد انتهاء الدولة القديمة الذي يعد في حضارة المصريين القدامى كارثة، تقلص عدد الصور للقرناء، وأسبغ على فرعون الصبغة الإلهية، وازداد نفوذ الآلهة في الدولة الوسطى، فاسترد تقليد القرناء

مكانته واكتست فكرة الإله معنى جديداً، فهو المنظم والحامي والجبار الذي يخشى بطشه، فيتضرع له ويرجى، وقد حلت صور الآلهة محل القرناء في الأضرحة في المرحلة المتأخرة من الدولة المصرية.

كيف نشأت ثقافة المماليك القديمة البدائية؟!

يجيب المؤلف حدث ذلك قبل الانتقال إلى الزراعة ونشأة المدن، فالتفكير البدائي الغيبي يقوم على الإيمان بأن لكل كائن نفساً خالدة ومسكناً يعيش فيه، قد يكون الجسد، والموت هو خروج النفس للاعودة من الجسد، والإيمان بروح لكل من الكائنات كالريح والماء والنار، وللقبيلة روح مشتركة تنتقل طوطمياً من الأجداد إلى الأحياء فالأب يسوق أرواح الأجداد إلى جسد الأم بعد نشاط المدن، وقيام تنظيمات جديدة للعمل خارج نطاق القبيلة، وحول قصر الملك أو الكاهن الأكبر، إن تنظيم السلوك الاجتماعي انعكس على المعتقدات الدينية، فـ(كا) الذي يرمز إليه بطائر كان يوحد أفراد القبيلة التي آمنت بالنفس، وكيفت حياتها مع هذا المعتقد (دفن الموتى، العلاج، تفسير الأحلام، استدعاء الأرواح، فهم العالم المسكون بالأرواح، وكان الإنسان البدائي يحل في ضوء هذا المعتقد ما يعترض إيمانه من... مشكلات عقدية، فتُثار مع كل تفصيل قضايا جديدة وحلول جديدة، فالإله في مصر وبابل يشارك الإنسان في العمل والإرادة والسلطة، ويمكن خلق ما يؤيد ويساعد الإنسان إذا قدم له الأضاحي، وهو يتمتع بوجود يعادل في نظر الإنسان القديم وجوده المادي، فالروح والاسم هما شيء واحد للفرد وعليه أن يخضع له باستمرار، والإنسان مخلوق من الإله الخالد الأبدي، وقد يضحّى بالإله لمصلحة الخلائق والحفاظ على وجودها، فقد ضحي بأحد آلهة بابل وعجن بدمه الصلصال لصناعة الفخار كما تزعم الأسطورة البابلية، والموت لدى المصريين هو مرحلة تطهير للنفس، وبعث يقترب فيها الإنسان من الآلهة، والأرض في معتقدهم هي مملكة العالم السفلي والسماء مملكة العالم العلوي (التطهير والبعث).

والآلهة خالدون، ومنهم رع إله الشمس إلاّ أنه تقدم في السن فكان يموت مساء كل يوم ثم يحيا صباح اليوم الثاني، ومع ما في هذا الفكر من تناقض وخرافة، فإن عقيدة الأرواح كانت ترتبط بحياة الناس في مستوى الأسرة، والقبيلة، والمدينة والدولة، من خلال الأعياد وتزرع فيهم القوة والأمل المستمدين من أرواح الأجداد، وكانت الآلهة الكونية تضم بالإضافة إلى الآلهة الكونية والطبيعية آلهة مسؤولة عن النظام الاجتماعي، فثمة آلهة للأحياء والمدن.

لم يكن فرعون إلهاً، لكنه أُلّه في نهاية الأمر، لدوره في تنظيم المجتمع وسلطته وهكذا تجسد الإله في الإنسان، وكذلك تم تأليه الأبطال، والشخصيات الخارقة، بعد موتها في اليونان، إن تجسد الإله في الإنسان من خلال عملية فتح العينين أي وضع أمرين كريمين في محجري التمثال يمنحان المكرس شأناً ويمدانه بالقداسة بالنور الإلهي، في السماء المنبعث من إله الشمس رع، فيغدو (كا) قادراً على الرؤية أي الاستنارة.

كان فرعون تجسيداً للإله ـ ولذا وضع الكهنة المصريون مبدأ ضرورة انتقال روحه إلى السماء واندماجها بالشمس، لتمر بدورة التطهير والبعث، أما جسده فتعود إليه روحه بعد التطهير باستمرار ليتواصل مع شعبه. وترتب على ذلك مسائل منها: كيف يمكن لفرعون الإله أن يرتقي إلى السماء، وينزل إلى الأسفل بروحه كإله وبجسده كإنسان؟.. وكيف يتم تطهير روحه تحت الأرض لا في المقبرة؟ وكيف يتم التصرف بجسده. حل الكهنة هذه المشكلات فبنوا القبر (الهرم) على صورة مدرجات ترقى إلى السماء وتهبط إلى الأسفل وجعلوه على صورة هرم حوافه مستقيمة منكسرة قليلاً ثم على صورة تابوت في مرحلة الدولة الوسطى وعلى صورة مقابر صخريّة في وادي الملوك زمن الدولة الحديثة،

وبهذا أصبح مدفن فرعون (الهرم) أجساداً فضائية كالتلال تمثل الأرض المرتفعة التي يعتقد المصريون أن الحياة بدأت منها. ويمكن للمتوفى أن يتابع حياته بعد الموت، فـ(كا) يأكل ويشرب ويعيش مع زوجاته وأولاده في الآخرة، ويجب أن يُزود ضريحه بكل ما يلزمه في الحياة، وبكوة ينفذ منها نور (رع)، وهو يحاسب في الآخرة فيمنحه أوزيريس البصر والكلام (فتح العين والفم) إذا كان صالحاً. إن فكرة استمرار الحياة بعد الموت لديهم انطلقت من مقولة: (لو عشنا أبداً لم نمت أبداً)، وهكذا تطورت فكرة الحياة بعد الموت، وتم وضع سيناريوهات لها عبر الزمن لسد الثغرات فيها من قبل الكهنة، وهذه السيناريوهات الثقافية كانت تتسع وتؤثر في حياة الناس وتصرفاتهم وفقها والتزاماً بقيودها، حتى بدا وكأن المصري الحي في صلاته، يرجو الآلهة ويوجهها ويذكرها بأعماله الحسنة، للاهتمام بخلاصه.

وكان خسوف الشمس أو القمر ينبأ بموت الملك فيعمد الكهنة إلى حمايته، ويكلفون فرعوناً من عامة الشعب بدلاً عنه حتى يزول الخطر ثم يقتل الحاكم المزوّر الذي يخدعون به الآلهة.

وفي الفصل الثالث تحت عنوان: التفكير والإبداع والشخصية في الفلسفة، يحلّل المؤلف نمو الشخصية الفردية في مؤلفات أوغسطين وتجربته الإيمانية الذاتية، ويدرس الطريق الإبداعي لدى ميشيل فوكو وميراب ماموردا شفيللي وشدروفيتسكي وزينوفيف وفلورنكسي، موضحاً طبيعة الخطاب لدى هؤلاء المفكرين الذي يقوم على التأمل الباطني والاستغراق الذاتي الجوّاني، ويسمي هؤلاء فلاسفة الإيزوتورية (أي الاستبطان) الذين التمسوا الحقيقة الإنسانية ذاتياً بعيداً عن مبادئ العقل والمناهج العلمية التي تقوم على الملاحظة والتجريب في العالم المادي العياني.

يتساءل القديس أوغسطين كيف يُعرف الله؟ وهل يناديه من لا يعرفه، لكن الله سرّ لا يدرك، فما المعرفة التي يمكن من تجليته: "ويجيب: حين أنادي الله فإنني أدعوه في نفسي وذاتي".

أن يكون الله في ذاتنا، والأنا فيه إزالة للهوة التي تفصل بين الخالق والمخلوق، بعد أن نادت المسيحية بسر التجسد، وفرضت فعل الاعتراف. في ضوء هذه الثقافة الدينية الجديدة، كتب أوغسطين اعترافاته فالاعتراف عنده توجه إلى الذات الداخلية المفكرة بصمت لأنه وجد فيها خبرة تحول الإنسان القديم وولادة الإنسان الجديد، لقد تم ذلك بالإدراك الإيزوتيري للعالم (الاستبطان الذاتي والتأمل والكشف). إن مثل هذا التأمل لا يمكن تحقيقه إلا بجهود شخصيات منفردة.. تستلهم ذاتها وتسبق زمانها كانت الثقافة اليونانية منبع الإيزوتورية، فأفلاطون كان يعتقد أن هذه الحياة هي اكتساب الخلود، والعيش بغبطة التأمل بما وراء الواقع. فالإيزوتيري يوجه حياته كلها لهذا الهدف، وهو ينطلق عادة من نقد أشكال الحياة والثقافة القائمة لأنها زائفة ووهمية، ويصف صراعه الروحي مع نفسه، عبر مذهب الباطنية ووجوده الباطني الشخصي، وينفي بعض المفكرين التفكير الباطني ويعدونه خيالاً أو وهماً، لكن أوغسطين يؤكد أنه لا يمكن الشك بوجود الله إذا كان وجود الإنسان كله يؤكد ذلك، وهو يرفض نقد المدرسيين الذين يرون في التأمل الباطني خدعة نفسية، يقول: (إذا كنت (بتأملي الذاتي) أخدع نفسي فأنا موجود لأن من هو غير موجود لا يخدع نفسه.

ينطلق أوغسطين من محبة الله في تأمله الذاتي وينفي أن يكون شعوره مجرد هلوسات، فالمتأمل الباطني يمكن أن يصل إلى الحقيقة بالتخلي كلياً عن الواقع ومعطياته، وتوجيه نشاطه لوعي داخلي ويغير نفسه باتجاهها ملبياً مثله العليا من خلال التحليق بالذات. لم يكن أوغسطين يدرك الإله وحده بتأمله بل كان يدرك نفسه عن طريقه (لست أنت من لا يوحي إلي.. بك يا نفسي أقيس الزمان..)، يقوم التأمل الباطني لدى أوغسطين على الذاكرة

والعقل والإرادة وتطويع نفسه المستعصية باستمرار لبلوغ هدفه. وتشكل الطقوس الكنسية والمواعظ والأسرار تجربة صوفية خاصية لما يمر به المسيحي.. وتساعده على الاستعارة الذاتية.

ويحلل المؤلف تجربة الطريق الإبداعي لفوكو وهو مفكره المفضل كما سيقول، فيربط بين شخصيته ونمط تفكيره (شذوذه الجنسي المثلي، انعدام الحنان الأسري في حياته، موته بالإيدز)، فهو أول من نظم حركة معاداة الطب النفسي وانتقد المجتمع البرجوازي المعاصر.

لكن هذه الظروف ليست هي التي حددت أفكاره بل شخصيته الذاتية ودور أمه التي علمته الاعتماد على الذات، وكان مشغوفاً بفلسفة هيجل وبمرحلة محدودة بالماركسية، دفعته إلى أن يعتمد على ذاته في فهم التاريخ، ويرفض النظريات السابقة حول هذا الفهم، ويؤمن فوكو بالمعرفة العقلية لفهم التاريخ وتفسير التطور الفكري التاريخي في ضوئها لكن من خلال منهج تحليلي لمعرفة كيف أنجزت وقائعه، يعتمد على ذاته في فهمها، واعتباراً من صدور كتابه "تاريخ الجنون" تحول فكر فوكو إلى ذاتية غامضة، وهو ما دعاه الدارسون آلية التفلسف لديه، ويسميه فوكو المنهج النقدي أو التاريخ النقدي أو الأركولوجيا. فيختار التفكير السوسيولوجي الفردي أساساً لتفكيره النقدي، الفرد من حيث هو كائن متبدل، وقابل للتغيير، يقدم فوكو الظواهر الاجتماعية ويتخذ قراراته بالاستناد إلى الوصف التاريخي للحقيقة، فيدرسها في قالبها الظاهري كاللغة والأشياء من جانبيها الثقافي والاجتماعي، ويحلل الظروف التي تفرض وجودها، فيبرز ما كان في عرض من سبقوه غير ظاهر ليكون واضحاً محدداً عناصر التفكير، وردها إلى علاقتها بالسلطة، وينقد التصورات التقليدية الموروثة، معتمداً على تحليل الخطابات الخفية للوصول إلى فهم الممارسات الاجتماعية في إطار وحدة القرار وهي شبكة يمكن تصميمها بين مختلف العناصر حتى لو كانت غير متجانسة.

ومفهوم (وحدة القرار) في دراسات فوكو يفتح صفحة جديدة في تطور العلوم الاجتماعية والإنسانية ويسمح بربط خطط الدراسة في كل واحد منها ولاسيما الخطابات والمعارف. وقد درس فوكو مسألة الجنس دراسة ثقافية تاريخية فردية ونفسية وفتح المجال لدراسة الواقع المعاصر وتأسيس وعي ثقافي معاصر، في إطار فلسفة الخلاص أو الفلسفة الإزيتورية الذاتية، التي لا تكتفي بوعي الوجود بل بحث الإنسان على أن يكون له هدف في الحياة أي كيف يوجه الإنسان حياته لإكسابها الشكل الأجمل الممكن.

وينقلنا المؤلف إلى إيزوتوري آخر في التراث الإبداعي الروسي هو ميراب مامرد شيغللي مؤلف "كيف أفهم الفلسفة" ومحاضرات حول "بروست" الذي يعده كتاباً في الفلسفة وليس فلسفة. فهو بحث في الذات ومعرفة العالم وطريق للحياة والعمل، وهو ما يعد عملاً إيزوتورياً (جوّانياً) بجدارة. فـ"بروست" اعتمد على ذاته للخلاص، وكان متأملاً روحياً واستبطانياً. حاول مامرد شفيللي أن يشرحه روحانياً، فنادى بالنفس الشمولية كما جسدها بروست وهي خالدة بحسب بروست والصوفيين مع فارق بينهما، فالإنسان بالتأمل الجوّاني يمكن أن يتوصل إلى السعادة وتحقيق ذاته، وينمّي صلته بالمطلق بعيداً عن لغة المعرفة العقلية، وقوانينها، تمتع مامرد شفيللي بحساسية مرهفة تصل إلى حد المرضية والغرابة، شخصية لا تعرف ذاتها كل يوم وتفقد الإحساس بالحياة، لأنها تعيش حياة روحية خالصة، تتحلل باستمرار وتحلق في عالم الروح والجمال الفني. فكتاب بروست ليس من صنعه بروست الإنسان المتحدّر من أبوين بل من إبداع كائن مولود في مساحة العمل الأدبي ذاته أي هو آلة لتغيير الإنسان ذاته بممارسة عمل الحب، حب المطلق، وتجسد الإله في الإنسان. تأثر مامرد شفيللي بصوفية بوذية الزن والوجودية الغربية كطريق روحي، وأمعن في أفكار المسيح وهو طريق للاستنارة والخروج من كل

أشكال الظلمة في العالم، والسعي لكي ما هو خير باعتماد الإنسان على ذاته وبذاته ليفهم ما حوله ويدرك أناه بالغوص في ذاته. غير أن هذا التوجه الروحي الباطني يظل عصياً على المنهج الفلسفي، ويتعذر تعليله.

ومن الإيزوتوريين البارزين شدروفتسكي مؤسس حلقة مدرسة موسكو المنهجية MMK الذي تحوّل إلى احتقار الثقافة وأثرها في إعاقة التقدم، وتوجه إلى الكتابة الجوانية الروحية، متأثراً بتزمّت والدته وصرامتها في المواقف، ومثاليتها في التربية، وسيطرة الإيديولوجية الماركسية على فهم الناس وعقولهم، ما كوّن لديه، ردّة فعل لبناء تفكيره المستقل، بالاعتماد على الذات، وفهم التاريخ فهماً روحياً، وبصفته إيزوتورياً تقنع بقناع سقراط الذي قتل دفاعاً عن الحقيقة، وسعياً لتغيير العالم الذي لم يتكيف معه، وقد ظهر سوء تكيفه بخصوماته المختلفة مع أقرانه وإدارة مدرسته، وتلاميذه، لم يكن ذلك منه سوء تكيف بقدر ما كان موقفاً إنسانياً مثالياً يخالف الواقع المادي حوله، وصعوبة تعامله مع المحيطين به، إلى حد أنه حاول الانتحار ونصحوه بالدخول إلى مصحة الأمراض العقلية، يقول: أدركت بوضوح اغترابي عن كل ما كان يجري في كلية الفلسفة، وأن أعيش كما الناس، أو أقيم معهم علاقات منطقية، ويضيف: ما يجب تطويره هو المنهج والمنطق للوصول إلى المعارف الموضوعية التي هي جوهر النتائج...

نحن نعيش في ظروف اجتماعية هائلة ونحن ملزمون بتنفيذ مهماتنا تجاهها، وقد انعطف من تبني نظرية النشاط إلى دراسة النفس، ووجد التفكير السليم في التأمل الروحي، ووصف الذات، والتماس منهج يسمح برؤية جديدة للثقافة وبناها، لكنه كما يرى روزين وقف عند حدود التفكير فحسب من غير أن يكون ضمير عصره وحاملاً حياً لثقافته. فللفيلسوف اليوم مهام منها أن يساعد على رؤية جديدة للعالم، وتشكيل مشروع اجتماعي جديد يهدف إلى حماية الحياة، والسعي لإقامة مدينة جديدة تشاركية وأخلاقية جيدة وأشكال جديدة من الحياة والتفكير.

وفي دراسته لشخصية زينوفييف الذي نقد المجتمع السوفييتي في كتابه (القمم الفاغرة) واتهم غورباتشوف بالخيانة وقد خاب أمله أيضاً بالبوتينية، فقد اتسم خطابه الإيزوتوري بنبرة نبوئية مدعية (يمكنني القول عن نفسي بأنني نقطة نمو روسيا، إذا لم يتم الاعتراف الرسمي بزينو فيف، فلن تقوم لروسيا قائمة! وإذا ما قطعوا أوصالي فمن المستبعد ظهور فرد آخر مماثل لي في روسيا). لقد أثر زينوفييف بكل المفكرين الإيزوتوريين الروس، وكان يعد نفسه عالم اجتماع ومع دفاعه عن الشيوعية فقد نقدها بعنف وسجن لذلك، وكان يشعر أنه مهمش اجتماعياً في ظلها ويسعى للاعتماد على ذاته في بناء تفكيره (لقد كنت أعد نفسي دولة مستقلة من فرد واحد ولم ألتصق بأحد، كنت أشعر بنفسي مبشراً ومُرسلاً)، وقوله: إنني أرفض كل ما ألفه الآخرون، لقد أكدت أنني أتبع طريقي الخاص).

وكان يعاني الاكتئاب ويدمن على المسكرات، وقام بعد عودته من المنفى بتأسيس فريق عمل (أخوة روحية) تدعو إلى التضحيات والنضال وتطوير الطاقة الروحية والمعنوية لروسيا من خلال التربية والتعليم.

ومن الإيزوتيريين أيضاً فلورنكسي مؤلف كتاب (العمود والحقيقة) وقد عكس فيه تجربته الدينية الحية مثل القديس أوغسطين، لكن الكنيسة الأرثوذكسية لم تعترف بمذهبه الذي يربط علاقة المؤمن بالله بضرب من الحكمة (صوفيا) وبالعذراء والكنيسة وبهذا كاد أن يجعل صوفيا (الحكمة) أحد الأقانيم الإلهية المسيحية. وهو يرى أن الثالوث موحَّد وغير قابل للقسمة، وهو الحقيقة اليقينية الوحيدة. وقد تأثر فلورنسكي بوالديه اللذين كانا يطمحان أن يكون كاهناً

لكنه خالفهما ثم كان تحوله إلى الروح والاستبطان والإيمان بالله. وكانت تنتابه هزّات ونوبات نفسية.

كان والده يرى أن الروح الاجتماعية هي الروح الإنسانية، والإنسان المهمش يضطر إلى اختراع إله له في صورة إنسان، ويؤمن بافل أن (الرمز) أقوى وأكثر حياة مما يرمز له فالرمز هو المرموز، وكان مفتوناً بالأسرار والأمور الخارقة والسحر، وكل ما هو متفرّد، كالمعوّقين، فهم طبيعيون لأنهم هكذا خلقهم الله، فالله لم يخلق الطبيعة فحسب بل تجلى فيها كمبدأ حي، وقد جمع في تفكيره بين التفكير العلمي والفلسفي والإيزوتوري والديني وبين الحدس التأملي والاقتباس من الكتاب المقدس. كان مسعى فلورنكسي لتوحيد العلم والإيمان استجابة لقضايا عصره وتحدياته، وقد شعر المؤمنون زمن ستالين بعزاء كبير في كتاباته، وهو القائل لا يمكن فهم روسيا بالعقل، لكن كثيراً من المعترضين يرفضون شطحات المتأملين الباطنيين، ومعاناتهم الداخلية وتجاربهم التي يزعمون أنها روحية، ويبدو أن العالم لا يُفهم بالعقل وحده ولا بالإيمان الغيبي والروحي وحدهما، فلا بد من منهج مشترك يوحد بينهما.

وفي الفصل الرابع تحت عنوان: الإبداع والتفكير والشخصية، يستعرض المؤلف جهود غاليله في إبداع العلم التجريبي، وتحول الأفكار الفنية بتأثير الاستبطان الداخلي للذات والعقلانية في عصر النهضة، ويلقي ضوءاً على الفن المعاصر وإبداع الشخصية من خلال أعمال بوشكين وفرويد ويونغ وفيغوتسكي. في تحليله لإبداع غاليله يربطه المؤلف بعصره حيث انتقلت الثقافة من الأديرة إلى المدن وبدأ تطوير التقنية وفن الحرب وتحرر العلم من الخرافة والسحر، وتراجع نفوذ الزعماء التقليديين ورفع المفكرون الإنسانيون شعار الإنسان الحر المبدع وتحررت الشخصية من الولاءات الاجتماعية القديمة. يكمن إبداع غاليله في تبنيه النزعة التجريبية في العلم والاستناد إلى المنطق الرياضي في دراسة سقوط الأجسام والإيمان بدقة تنظيم الكون والطبيعة وفق قوانين رياضية. عارض غاليله آراء العلماء فيما يتعلق بنظرية السقوط الحر للأجسام، وجادل وحاور أصدقاءه وخصومه، وصاغ مفهوم النبضة الذي قلب مفاهيم الميكانيكية الرئيسة (الحركة، السرعة، الزمن، القوة)، وحدد شروط التجربة العلمية الجيدة وسعى إلى تحسين النموذج والنظرية واقتراح مواقف متخيلة أي خلق مواقف مصطنعة، وتمكن من خلال الحوار تنظيم المعارف العلمية المستخلصة حتى عصره، وانتصر بصبره وإصراره على كل الصعوبات التي اعترضته باعتماده على العقل والحدس، واستفاد من الأفكار والتصورات والتصاميم التي سبقته في مجال بحثه لبناء نظريات وتصورات جديدة فكان بجهده إنجاز عصر النهضة الجديدة.

وحول صلة الفكر الإيزوتيري بالفن يلاحظ المؤلف أن عصر النهضة ـ يصور القديسين والعذراء في رسومات فنانين على صورة بشر أصحاء كبقية الناس، مع تباين صورهم، وفي عصر النهضة، حيث التقى عالما الأرض والسماء تميزت رسوم دافنشي للقديسين بما تحمل من سمات جوانية موحية هي أقرب إلى الصوفية، فجمال الوجه متخيل وغير جسدي، يشع ببريق الفكرة والهالة الإلهية، ولا يدرك جمالها بالعين بل بالروح.

إن فنان عصر النهضة لم يكن يشعر أنه خالق فالخالق والمبدع هو الله وحده وهو يقلده في الخلق، وإن كان دونه إبداعاً، إن الفنان الإيزوتوري يتميز بخيال رحب، وتجارب روحية تذكر بتجربة القديس بولس الروحية حين ارتقى بالروح السماء الثالثة، وبرؤيا القديس يوحنا حيث يتطهر المرتحل بروحه بالنور ويمارس على الأرض حياة الملائكة، ويغتسل من دنس الجهل والخطيئة، ولذلك كان دافنشي يضع نفسه مرآة لرسم السيد المسيح والعذراء من غير أن يغفل القوانين الطبيعية للأجسام على هذه اللوحات أن تشع بالنور ولا يكون لشخوصها وزن ولا

يدركون بالعين بل يحلقون في فضاء القداسة تحيط رؤوسهم هالة نورانية مشعة، وتوحي بانطباع صوفي يذكر بالنحت الإغريقي.

وحول فهم العمل الفني وشرحه يرى الفيلسوف دولوز أن تعدد الشروح للعمل الفني تؤدي إلى ابتذاله، فقبول أي تحليل أو شرح للعمل الفني كما ينادي نقاد ما بعد الحداثة يحول النقد إلى تظاهر مبتذل، وبالمقابل فثمة عدد مماثل من النقاد والقراء والمشاهدين والمستمعين للفن يهتمون بمسائل الفهم الحقيقي للعمل الفني فهماً يقوم على المعاصرة ويعالج مهام محددة، والحقيقة الأساسية للفن المعاصر أنه يتحول إلى ركيزة حين يتطور بتطور الثقافة الجماهيرية، فيغدو فناً محتلاً ومستعبداً كالبوب.

فالفن يثبت الواقع ويثريه وقد ينقده فيفقد عمقه الروحي ويتسطح تحت تأثير استخدامه جماهيرياً. فهل ما يزال الفن اليوم علاجاً وخلاصاً في عصر هجوم الركيزة، وهل ما زال قادراً على ربط الإنسان بالثقافة؟ ولدت نظرية المحاكاة لإدراك وجود الحقيقة الفنية بيد أنها تمنح الفن دوراً ثانوياً (الفن للفن) فهو مجرد تقليد للوجود وليس الوجود ذاته، في حين يذهب هايدجر إلى أن العمل الفني يكشف وجود الواقع بطريقة خاصة".

إنه يرغمنا على أن نرى ونسمع ونتأثر ونتطهر إذا كان فناً جاداً، فإذا كان فهم الفن خاضعاً للإنسان فباستجلائنا للعمل الفني لا نقتصر على الفهم والمعايشة فحسب بل نكتشف ونثبت أنفسنا "ونولد في حضن العمل الفني".

وفي دراسته لإبداع بوشكين يشير المؤلف إلى المرحلة الأولى من حياة شاعر روسيا الضائعة والشاذة (الإدمان على المخدرات والميسر والنساء) والشعر ثم تحولت حياته عام (1830) بتأثير صديقه تشادييف وقرر وضع حد لتشرده، فتزوج، وتاب توبة مسيحية فليس من شرط العبقري أو الفنان أن يكون متهتكاً ومستهتراً بالقيم الاجتماعية، ولا أن يكون مثالياً. أخلص بوشكين مع ذلك لإبداعه الشعري رغم أنه في سلوكه كان يقلد حياة النبلاء الروس، مع أنه كان يحتقر المجتمع البرجوازي، وندد بنظام الرق والأقنان وقد تحول شعره مع تقدمه بالسن فمال إلى الحب الإنساني بدل حب المرأة والتغزل بها، ووصف محاسنها الجسدية، وانتقل من الغنائية إلى الاهتمام بقضايا الوطن وتمجيد وطنه روسيا، والتوغل في أعماق ذاته الداخلية للبحث عن حب أفلاطوني أكثر جاذبية. وكان بوشكين مسيحياً مؤمناً، وكانت زوجته ناتاليا امرأة عادية لم تدرك قط بمن ربطت مصيرها، وهو أحوج إلى الدعم بعد تحوّله، وقد ألف في هذه المرحلة (بوريس غودونوف) و(ابنة القائد) و(الفارس النحاسي) و(قصة بوغاتشوف)، بهدف الحد من حكم القيصر الاستبدادي، ودعوته للتعاون مع طبقة النبلاء المثقفة، وسعى لتعزيز التعليم والثقافة. وركبت بوشكين الديون في هذه الفترة فاضطر إلى التوظف وكان يشعر أنه خادم وتابع للقيصر وحريته مقيدة، وندم لأنه ربط نفسه بالسلطة، وكان مبارزة الفرنسي دانتس الذي قتله يكره بوشكين لأنه عاجز عن مجاراته في كتابه الشعر فطلب مبارزته وجرحه في بطنه فجرح بذلك روسيا كلها.

وفي دراسته لإبداع فرويد يستعرض المؤلف مفهوم اللاشعور، فيذكر أن مفهوم اللاشعور في القرون الوسطى كان يشير إلى عدم الإيمان بالإله أو الإلحاد، وكان الاسم consienta يطلق على الضمير والشعور بآن واحد، ويدل اللاشعور على عدم إدراك أو وعي تصرفاتنا، وفي مفهوم فرويد هو العامل الرئيس المحدد لسلوك الإنسان، ولم يرق هذا التفسير الذي ردّه فرويد إلى الحياة الجنسية المكبوتة كثيراً من تلاميذه وخصومه. كان فرويد طبيباً عصبياً يعتمد التنويم المغناطيسي في معالجته النفسية للمرض، ويركز على ما يذكره المنوّم من زلات لسان أو كلمات مفتاحية، ولم يتوصل إلا بعد حين لتحديد مراتب النفس الذي توصل إليه بملاحظة ومراقبة الحالات المرضية وتحليلها. كما يعول على

موقف الصدمة التي تهز مشاعر المريض المتصارعة بين رغباته وثقافته الاجتماعية، التي لها دور الرقابة والإزاحة، ودرس من خلالها الأحلام والرغبات المزاحة وبخاصة الجنسية على أنها غرائز ترتد إلى الطفولة، وتفسيرها بعقدتي أوديب وغريزتي الحياة والموت (حفظ الذات) ووضع منظومة الهو (اللاشعور) والأنا، والأنا الأعلى حامل القيم.

وقد انتقد يونغ إلحاح فرويد على دور الجنس وعقدة أوديب، متجاهلاً الموروثات التاريخية التي يرثها المريض عبر تاريخ أسرته من خلال التاريخ الاجتماعي للمريض وعلم الثقافة وعلم اللاهوت (المعتقدات) وما يوحيه المعالج لمريضه، وعد الحلم ظاهرة طبيعية لا صلة لها باللاشعور، وكان تفكيره استبطانياً وإيزوتورياً دفعه إلى الترجح بين الإيمان بالإله كما يفهمه، ورفضه كما تقدمه الكنيسة. فالإله عنده هو حريته الخاصة. وقد أدخل يونغ مفهوم الأنيما أي النمط الأنثوي في الرجل وفسر من خلالها بعض ظواهر اللاشعور.

ويدرس الكتاب نمط التفكير لدى فيغوتسكي في كتابه (سيكولوجية الفن) الذي حلل فيه عدداً من الأعمال الأدبية وتوصل إلى طبيعة الصراع في الرواية والقصة، الذي يفضي إلى ضرب من التفريغ والتطهير لدى القارئ أو المشاهد، غير أن كتابه (التفكير والكلام) يبدو أكثر نضجاً، فهو يفرّق بين التفكير والكلام فالأول قد يتم من غير لغة، ويركز على تحليل معنى الكلمة كوحدة للتفكير والكلام، وهو يرفض آراء بياجيه لكنه يستخدم معطياته حول الكلام المرتكز حول الذات لدى الطفل، يلاحظ روزين أن فيغوتسكي يقع في تناقضات كثيرة، ويخضع تفكيره لإثنينية متناقضة، وهو في عرضه لنمو التفكير لدى الطفل يخلط بين نمو اللغة ونمو التفكير، ويعتقد أن الطفل يقترب تفكيره من تفكير الإنسان البدائي، وأن الإنسان لا يمارس التفكير الواعي إلا في مرحلة المراهقة، حيث ينمو وعيه، ويتطور تفكيره بعد ذلك، مع تطور الحياة المحيطة به.

وفي الفصل الخامس تحت عنوان الفكر الإيزوتيري (الجوّاني) والإبداع والشخصية، يدرس المؤلف الإيززتورية كشكل للحياة الفردية والاجتماعية ويستعرض نظرية أندرييف في كتابه (وردة العالم) وتصميم رواية بولغاكوف (المعلم ومارغريتا).

الإيزوتورية أو التفكير الاستبطاني الداخلي معرفة باطنية لا يدركها إلا من جربها، لكنها ليست مغلقة، بل موجهة للجميع ترجع مصادرها إلى تعاليم المسيح وبوذا وأصحاب نظرية المعرفة. عندما نقرأ لمفكر إيزوتوري نشعر بمعاناته الروحية، وشذوذ هلوساته وأحلامه ورؤاه، وقد يرافقه نوبات من الغيبوبة والغياب والألم والرؤى الحسية الغريبة، فالإيزوتوري المعاصر حلقة انتقال بين إنسان العقل الواعي والإنسان الروحي الجديد الذي تبدل وعيه الروحي ولم يستكمل بعد هذا الوعي، الإنسان الإيزوتيري قبل الآن هو إنسان لم يبلغ كمال وعيه الروحي وعقله محدود، أي هو كائن انتقالي يسعى إلى الارتقاء بطبيعة روحية، ويتوسل إليه بالتبدل المادي والآن تبدل الوعي نفسه كما يرى أحد الإيزوتوريين الهنود، فهل هذا صحيح؟... الإنسان الروحي اليوم ينظر إلى الثقافة المعاصرة باحتقار ويرفضها لأنها بعدت عن الإله، ويؤمن بوجود حقائق أخرى روحية، ويدرك حياته ويحققها، بمعنى أنه يسعى إلى خلاصة من خلال عالم الروح. والخلاص الإيزوتيري ليس خلاصاً دينياً يرد إلى تعاليم الدين إنه خلاص روحي فردي يتواصل فيه الإنسان مع الإله من خلال تجربته الفردية الروحية، ويعيش في إبداعاته الروحية وتأملاته وطقوسه، والمعرفة الإيزوتيرية تبدأ بالمعرفة التصورية حيث يتم التركيز على فكرة واحدة مسيطرة تقود العالم إلى أفق أسمى، ثم الإلهام فالحدس الذي يحول الإنسان إلى الوجد الروحي فيطرح الجسد القديم والأنا القديم. ترتبط مراحل الاستغراق الذاتي بتمارين روحية أخرى لدى تلاميذ بوذا، أما تقنية اليوغا فهي غير مرتبطة بتعاليم بوذا،

لكنها وسيلة لتخليص النفس من الرغبات الأرضية حتى بلوغ النرفانا وهي نهاية الاستغراق التأملي، وقد انفصل المريد كلياً عن العالم بالاعتماد على سعيه الروحي وتجربته الخاصة، التي صنعها بنفسه، ليس هؤلاء مجانين فهم أناس عاديون اجتماعيون ومثقفون يعيشون في عالمهم المثالي، لا شك أن بوذا والمسيح ومحمد (ص) عاشوا هذه التجربة وسعوا من خلالها إلى الكمال الروحي.

ويلاحظ المؤلف أنه في إطار إيزوتيرية القرن التاسع عشر، وفي نهايته برز اتجاهان الأول يتبنى فكرة الإنسان الأسمى والثاني يسعى لتغيير الواقع والحياة، فإما الانسحاب من الحياة أو تحديها وتغييرها، وكل إنسان بحسب قواه قادر على تحسين مصيره. كان ذلك الاتجاه ثمرة استقلال الشخصية بعد النهضة وبروز النزعة الفردية حيث يقتدي الإيزوتيري بسقراط أن يعيش بكرامة ويموت بكرامة، ويخدم الخير العام، وينظر العالم للإنسان الإيزوتيري على أنه إنسان غريب وشاذ ولا عقلاني، لكن ليس لنا أن نعترض على حقه في التعبير والتفكير حتى لو كان غير عقلاني، ومتفرد.

ويستعرض المؤلف نموذجاً للإيزوتيرية هو دانيل أندريف مؤلف (وردة العالم) فقد اضطهد في روسيا وسجن عشر سنوات وصودرت روايته (جوّال الليل)، وخرج من السجن مريضاً، وهو يملك رؤية حيوية للعالم تجمع بين التشاؤم والتفاؤل، ويؤمن أن العقل سينتصر يوماً في عصر وردة العالم، ويعتقد أن الكارثة العالمية الراهنة مردّها إلى تسلط الشيطان ممثلاً بالسلطة المستبدة القوية التي تحكم العالم، ويدعو إلى منظمة عالمية أخلاقية، تدير العالم، لقد جاء الشر إلى العالم من أن الله منح الإنسان حرية الإرادة، فالصراع هو بين قوى الظلام والنور، ويدعو إلى الرفق بالحيوان وعدم قتله لتناول لحمه (كالمعرّي).

ويعقد المؤلف حواراً يصطنعه يؤكد من خلاله ضرورة الاعتراف بكل أشكال التنوع الثقافي وتعددية أشكاله.

وفي دراسة لرواية بولغانوف (المعلم ومارغريتا) يشير إلى أن بولغاكوف اقتبس فكرة روايته من تصور الفيلسوف الأوكراني سكوفورودا العالم، فالرواية تقوم على نظريته حول العوالم الثلاثة الفضائي والتوراتي والأرضي، كما اقتبس معالجة الرواية من آدولف ميللر مؤلف: "بيلاطس النبطي" الذي حاكم السيد المسيح، فبطلها المعلم هو سكوفورودا ومارغريتا هي المثل العليا (صوفيا) أي الحكمة كما استفاد من هرطقات أخرى كالمعتقد بأن إله النور يخيم على الجبال وأمير الظلام يخيم على الأرض، وشخصية كورفيوف مقتبسة من قصيدة شعرية بعنوان (أنشودة حملة البيغا)، في الحرب الصليبية ومنها اقتبست رواية موت يهوذا، وأسلوبها مأخوذ من شعر التروبادور.

وتعيش الشخصيات في الرواية حياة مزدوجة ويسعى ببولغانوف إلى تفسير كل الخوارق اللاعقلانية تفسيراً عقلانياً. إنها رموز لمعاناة وآلام ربما كانت آلام بولغانوف نفسه عبّر عنها رمزياً بالرواية، فهو يسخر من الشيوعية لأن الله تخلى عن هذه البقعة (روسيا) فالحياة بدون إله أو شيطان لا يمكن تصورها، وكأن بولغانوف يطمح للطمأنينة والسكون ولا يسعى للتغيير، وهي سمة كل الفكر الإيزوتوري الشرقي.

وتحت عنوان: طبيعة التفكير المعاصر والإبداع يلخص المؤلف جدلية حول التفكير المعاصر والإبداع، فيرى أن التفكير كان آلياً في تاريخ الفلسفة، حتى عهد أرسطو الذي تجاوز في فكره التفكير البدائي واتجه إلى الاستدلال العقلي من خلال مقولاته المنطقية التي رسمت قواعد للتفكير الاستدلالي، ثم جاء بعده كانط الذي منح التفكير طابعاً عصرياً معتمداً على آليات الفكر الرياضي والعلمي، قبل أن يعتمد التجريب العلمي الذي يقوم على التأمل كشرط للدراسة العلمية، ووضع قواعد العقل النظري، غير أن الإيزوتيرية نظرت إلى التفكير على أنه حدث ولقاء، شكل معين لحياة

الشخصية يتحقق بالتأملات والاستدلالات ويوفر التواصل مع الآخرين من خلال إبداع الشخصية وعملها على ذاتها لترمي جلدها القديم وتسعى إلى خلاصها الذاتي. إن عصرنا هو عصر التقنيات والشبكات والمدن الصناعية التي خلقناها، وقد أفلست في إسعادنا فلا بد من تغيير الثقافة والمجتمع، إن أزمة الحياة المعاصرة ومشاكلنا الكونية وتطور الشخصية المفرط يستلزم إعادة توجيه الفكر نحو حماية كوكبنا الأرضي وتطوره الآمن ودعم التنوع الثقافي والطبيعي، لا بدَّ من خلق قواعد تفكير جديدة لا تخضع لقواعد التفكير العقلي والمعرفة العقلية وتترك للروح أن تبحث عن ذاتها بذاتها، وتسعى لتوليد حر للروح الإنسانية الجامعة، وتوائم بين التقليد والتجديد.

هذه جولة عابرة في رحاب كتاب روزبن الهام وقد بذل الدكتور نزار عيون السود جهداً مشكوراً في ترجمته على الرغم من عمق مضامينه الفلسفية ودقتها، فقربها ما أمكن للقارئ العربي.

ما يراود الذهن بعد قراءته الأمل بأن يتصدى أحد كتابنا لدراسة التفكير الإيزوتيري في مدارسنا وكتابات مبدعينا عبر مراحل تاريخه، وبخاصة في عصر النهضة العربية وما بعدها من محاولات الحداثة وما بعدها في الأدب والفن والتفكير وبخاصة كتابات أعلام النهضة والروائيين المعاصرين. فتراثنا القديم والمعاصر غني وحافل بالتأمل الصوفي والاستبطان للذات وكذلك كتابات الرواد المصلحين في عالم النهضة، ومن تصدوا لمعالجة مسائل العقل العربي ونقده، ودعوا إلى التحديث.

□□

# قـــــراءة نقديـــــة

## في كتاب (الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب [1]) لشاكر عبد الحميد

□ د. أحمد علي محمد *

1 ـ مؤلف الكتاب الدكتور شاكر عبد الحميد يعمل حالياً، كما أشير في ملحق كتابه المنشور في سلسلة عالم المعرفة الكويتية، بعنوان "الغرابة ـ المفهوم وتجلياته في الأدب"، أستاذاً متخصصاً في علم نفس الإبداع، ومحاضراً في أكاديمية الفنون، ووزيراً للثقافة المصرية، وبداية أوضح أنّ مؤلف الكتاب وفق فيما أظن في استعماله مفهوم (الغرابة)، بدلاً من المصطلح المتداول في هذا الباب أعني مصطلح (الغرائبي) الذي شاع استخدامه في حقل الدراسات الأدبية النفسية؛ ذلك لأن مفهوم (الغرابة) أكثر رسوخاً في الفصاحة، إذ استعمله القدماء استعمالاً واسعاً، بيد أنّ الباحث الكريم عمد إلى شيء من المزج بين الغرابة والغريب والغربة والتغريب والاغتراب ليدل من خلال ذلك على سعة المفهوم وشموليته، مع أن البحث يستوجب الحصر والتعيين وبيان الفروق بين تلك الكلمات، يقول: "في الدراسات العربية القديمة والحديثة، هنالك اهتمام بغريب الألفاظ وغريب القرآن وغريب الحديث... ولدى ابن منظور الغريب البعيد عن أرضه... والغربة النزوح عن الوطن والاغتراب والتغريب وفي الحديث سئل الرسول ﷺ عن الغرباء...(2)،

وواضح أن تلك الكلمات ليست مترادفة، وطالما أنّ الباحث أراد الكلام على المفهوم، فمن المهم بمكان إزالة العوالق عنه ليقرب من الاصطلاح، وكان بالإمكان للنظر في كتب القدماء لتعرف المقصود بالمفهوم، ولاسيما فيما ألفه الإمام الجرجاني الذي استعمل كلمة غرابة في كتابه (أسرار البلاغة) في سبعة مواضع أقربها إلى المفهوم المستخدم هنا قوله في معرض التشبيه: "إلا أنه لا يبلغ في القوة ذلك المبلغ من الغرابة والبعد عن العادة"(3)، إذ الغرابة عند الجرجاني ضد الألفة، وهو المعنى الذي حاول الباحث التعبير عنه في كلام كثير، مستنداً في توضيحه إلى اللغات الغربية المختلفة، إضافة إلى اللغة العربية، كما أسهب في عرض أقوال الفلاسفة والنقاد والأدباء ليستنزف في ذلك عدداً كبيراً من الصفحات، وكان من الأجدى أن

*أكاديمي من سورية

يوجه الفهم إلى المفهوم، وذلك في محاولة لإزالة ما شابه من العوائق الفكرية، من دون تشتيت ذهن القارئ، بطريق تفريع الكلام والخوض في غمار مسائل قد لا تتصل بالمفهوم، والأمر الذي يؤخذ على المؤلف أنه يقف على مسافة واحدة من المفهومات الموازية أو المشابهة لمفهوم الغرابة الذي عرضه، سواء تلك التي اقتبسها من كتب الغربيين أم من كتب العرب، مما يذيب رؤية الباحث في بوتقة الأقوال المنقولة، فنحن لا نعلم الكلام المهم من غيره، لأنه يعرضه من دون ترجيح أو مناقشة، وما يمثل ذلك تتبعه العلاقة بين الجليل والغريب، إذ يحدد بدء ظهور مفهوم الجليل في الفكر الغربي، ثم يتتبعه في مباحث الفلاسفة والمفكرين من أمثال شيلر وكانط وإدموند بيرك، ثم يعود إلى الغرابة ليوضح معناها عند فرويد وبلوم، ومن ثم يعقد مقارنة بين مفهومي الجليل والغريب ليعود إلى ما قاله الفلاسفة عن هذين المفهومين ثم يلتمس الصلة بينهما متوقفاً عند ما سماه نظرية الغرابة عند فرويد، ليستعرض مقالته المعنونة بـ "الغرابة" المنشورة سنة 1919م، وقد جاء فيها على نحو ما يعرض منها: "الغرابة مفهوم ملتبس أو مزدوج يجمع بين المألوف وغير المألوف، الآمن والمخيف...(4). وهذا المفهوم لا يستقر في الوعي الإنساني بوصفه ظاهرة إلا إذ تكرر حدوثه، وعليه تعني الغرابة عند فرويد أمرين:

1 ـ إما أنها تتصل بمراحل من التطور الثقافي للإنسان، يفترض أنها انقضت ومضت، كما في حالة المعتقدات البدائية التي تستحضر وتؤكد مرة أخرى بسبب بعض الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية...

2 ـ وإما أنها تتصل بمراحل ماضية من نمو الفرد السيكولوجي كما يحدث مثلاً عند استثارة بعض العقد الخاصة بمراحل الطفولة، أو بعض الانطباعات الإدراكية فتبعث حية من جديد(5).

والمهم في كلام الباحث على الغرابة إشارته إلى المفهوم العام مثل ارتباط الغرابة بالوحشة والخيال المعتم، مستنداً في كلامه على هذه الناحية إلى كلام الجاحظ الذي ربط بين توحش المكان ونشاط الخيال من خلال مجرى التوهم وحضور الخوف، إذ عادة ما يستلم المرء في هذه الناحية لخوفه، وبازدياد شعوره بالتوحش وإمعانه في الوهم قد يصير شاعراً أو يصبح كذاباً، فيغدو أحسن الكلام لديه أكذبه، إذ يمضي في تصوير الغول والسعلاة فيزعم أنه صارعها أو تزوجها ليحول خوفه إلى طمأنينة، يقول الجاحظ فيما أورده الباحث: إنّ "القوم لما نزلوا بلاد الوحش، عملت فيهم الوحشة، ومَنْ انفرد وطال مُقَامُهُ في البلاد والخلاء والبعد من الإنس استوحش، ولاسيما مع قلة الأشغال والمذاكرين، والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمنى أو التفكير، والفكر، ربما كان من أسباب الوسوسة... إذ استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق ذهنه وانتقضت أخلاطه، فرأى مالاً يُرى، وسمع مالا يُسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنّه عظيم جليل"(6).

وأما عن صلة الغرابة بالأدب، وهذا هو الموضوع الذي سعى إليه الباحث في كتابه، فيتوسل بخلاصة كلام فرويد وجاك لاكان، إذ يجد من خلال كلامهما طريقاً للدخول في عالم الأدب من الجهة التي تبرز تجليات علم النفس، وهذا بالطبع من المداخل المهمة في الكتاب، يقول المؤلف: أعلى لاكان من قيمة الموضوع الذي يشغل الموضع الخاص بفقد مُتَخيل، قد ييسر عملية الوحدة مع آخر... فاستعارة عودة الموتى التي عدها فرويد مصاحبةً لكلّ جسد حي، هي الهامش الموجود وراء الحياة، الذي يضمن وجود الكائن الحي بوصفه كائناً متكلماً، إنه الهامش نفسه الذي يوضع من خلاله الكائن الحي في موضع دالٍ، الموضع الخاص بالجسد نفسه... إنها الآلية التي تختلس الذات من خلالها النظر إلى ما هو موجود خلف اللغة /الحياة، وذلك فإنّ عودة غير الحي أو المكبوت، هي عودة

استرجاعية إلى مرحلة مفترضة موجودة على نحو يسبق اللغة: مرحلة الواقعي لدى لاكان، التي هي مرحلة الغرائز، أي المرحلة التي تتوقف عندها اللغة التي نعرفها، إنها مرحلة اللاوجود المحدد، التي تشير إلى وجود شيء ما يتعلق بالوظيفة الممكنة، أو المحتملة للفنّ والأدب، ويتعلق بطرائقهما الخاصة في التعبير والتشكيل(7).

وعلى هذا النحو يمضي الباحث في إقرار صلة مفهوم الغرابة باللغة والأدب ليؤكد أنّ: اللغة ليست مجرد كلمات وتعبيرات وصور، بل لغة تعبّر عن ذات متكلمة، لغة تعبّر عما وراء اللغة باللّغة، تعبّر عن الصور والانفعالات والأفكار والغرائز داخل الذات المتكلمة المتصلة بالغياب والفقد فيها، بالغائب والميت، وكل ما هو غير مألوف ما قبل اللغة الذي يعود من خلال الأدب على نحو يبدو وكأنه مألوف(8).

يلتمس الباحث في كلامه على الغرابة في الأدب بعض الظواهر من الأدب العالمي ولاسيما أعمال الكاتب التشيكي كافكا في روايتيه (المسخ) و(المحاكمة)، ففي رواية (المسخ) تبدو الغرابة في تحول (غريغور سامسا) البائع المتجول إلى حشرة كريهة مقززة، مستسلماً لشكله الجديد، ولكنه يظلّ محتفظاً بصوته وهويته، مع احتفاظه بذكرياته عندما كان إنساناً، ومع احتقاره لشكله الجديد وكرهه لبني البشر تعرّف لوناً من السمو وذلك برفضه تناول الفضلات التي يحتاج إليها جسم الحشرة، ليقبل على سماع الموسيقا تلك التي تحتاج إليها روح الإنسان فيه(9). ويشير أيضاً إلى الغرابة في قصة القط الأسود لأدغار آلن بو مبيناً فيها ما أشار إليه فرويد من قوة التأثير الأدبي، مستخلصاً بحسب رأي فرويد ما سماه بالأبعاد العامة للغرابة في الأدب التي تتمثل بما يأتي:

ــ القلق من فقدان شيء أو شخص عزيز، ويتجلى ذلك في الارتباط الوثيق بين الغرابة والخوف.

ظاهرة القرين وارتباطها بالخوف، ويتمثل ذلك في حالات تفكك الذات وانقسامها كأفكار الظل والمرايا.

الإحيائية وهي تحوّل الميت إلى حي، أو تحول الحي إلى ميت، أو الجمع بين الحياة والموت في حال واحدة كالدمى مثلاً.

وهنا يعود الباحث إلى مقالة فرويد في الغرابة ليمعن النّظر في خواصها الأدبية، فيتوقف عند قوله: "يمكن إنتاج الأثر الغريب بسهولة عندما يضطرب التميز بين الخيال والواقع، فعندما لا نستطيع أن نميز ما إذا كنا في عالم متخيل أو في عالم واقعي تزداد احتمالات ظهور الغرابة، بل تكون هذه هي الغرابة نفسها"(10)، محاولاً إيجاد الفروق بين الغريب والعجيب، مستنداً في التماس تلك الفروق إلى ما سماه نظرية "تودروف في العجائبي" بوصفه مفهوماً أدبياً موازياً لمفهوم الغريب في الأدب، وعليه ذكر على لسان تودروف أنّ العجائبي نوع أدبي يتمثل في ذلك التردد أو الالتباس الذي يتم إنتاجه لدى القارئ ولدى الشخصيات داخل العمل الفني فيما يتعلق بالواقع المتخيل الخاص بظواهر خارقة، وعلى هذا النحو بدا العجائبي ممثلاً عنده في النقاط الآتية:

ـ يتعلق العجائبي بنوع من القلق الوجودي.

ــ يحيل النص العجائبي على التردد المطلق والالتباس بين الشخصية المحورية في القصة والقارئ.

ــ تتمثل العجائبية في أعمال الناقد فلاديمير سولوفيوف، ولاسيما فيما تعلق منها بإثارة مفهوم الشك والتردد في الأدب، وكذلك لدى الكاتب دستويفسكي.

ـ يجب أن تتحقق في الأدب العجائبي ثلاثة شروط: الأول: أن يجبر النص قارئه على أن يضع في حسبانه عالم الشخصيات بين التفسيرات الطبيعية والخارقة، والثاني: أن تشعر الشخصيات داخل العمل بالتردد والالتباس والشك، مما يحمل القارئ على التوحد مع

شخصية ما. والثالث: أن يتبنى القارئ اتجاهاً معيناً فيما يتصل بمعنى النص.

ـ تنتقل الرؤية التفسيرية للأحداث التي يسودها الشك من الشخصية المحورية إلى القارئ(11).

وأما الفروق التي تنهض بين العجيب والغريب في الأدب، فإن هنالك خلطاً واضحاً عند النقاد في هذه المسألة، بيد أن هنالك تقارباً أشار إليه الباحث بين الغريب المحض والعجيب المحض ممثلاً بقصة (اللولب الدوار) لهنري جيمس، إذ يترك المؤلف القارئ في نهاية القصة غير قادر على تحديد ما إذا كانت الأشباح التي في القصة ذات أصل طبيعي أو خيالي، ومع ذلك فقد حاول تودروف، فيما يعرض الباحث، بيان الفارق الجوهري بين العجيب والغريب في الأدب في قوله: "إنّ الظواهر الغريبة يمكن تفسيرها على نحو مناسب من خلال قوانين العقل مع أنها غير قابلة للتصديق... أما العجيب فهو استمرار التردد والتأرجح والشك والالتباس عند القارئ من خلال قراءة النماذج الأدبية التي يتوقف فيها الحكم النقدي المنطقي(12).

وتودروف عند د. شاكر عبد الحميد وقع في تفريقه بين العجيب والغريب في مشكلة حصر المصطلح، معتمداً على رأي الباحثة ديزي كانون، إذ اتهمته باختزال الغرابة ونصوصها إلى نوع من الأثر اللاحق أو المتبقي، ذلك لأن الظواهر كما ترى الباحثة ديزي كانون لا تكون غريبة إلا إذا قُدّمت للقارئ للمرة الأولى، ولكنها تظل غريبة إذا تمّ تبديد حال الالتباس من دون أن نلتمس تفسيرها، ففي هذه الحال نرجعها إلى عالم الخوارق أو ما هو عجيب، ويشرح د. شاكر عبد الحميد مقصدها بقوله: "هذا يعني أنه من أجل أن يعايش القارئ عالماً خاصاً بالغرابة، فينبغي له أن يعتقد أنه داخل ذلك العالم المتخيل، إذ يمكنه تفسير الأحداث الغريبة من خلال القانون الطبيعي، وليس من خلال الخيال(13).

تحوّل الفهم النقدي، على نحو ما يشير الباحث، إزاء الغرابة في الأدب بعد فرويد على يد النقاد التفكيكيين من أمثال هيلين سيكسوس وسارة كوفمان ونيل هيرتز وغيرهم، إذ كانت الغرابة حتى سبعينيات القرن العشرين مرتبطة بالصور والأشكال الثيمية كمصاصي الدماء والأقران والموتى والأشباح، أما الآن فإن الغرابة هي ذلك الموضوع الذي يمكن أن يوجد على نحو متكرر في كل جانب من جوانب الحياة اليومية كالبيت والعائلة والحب والمطاعم ووسائل النقل والمكاتب الحكومية، بمعنى أن غير المألوف لا يأتي في حياتنا المعاصر من عالم خارجي بل يأتي من قلب الواقع ومن داخل النفس البشرية في تحولاتها وتشكيلاتها الغريبة(14).

ثمة أنواع جديدة للغرابة تتمثل بنموذج الغزو كما يسميه فيلاشيني كوبان، وهو غزو مضاد للذات من قبل الآخر الذي يظن أنه انتهى في زماننا، وهو غزو يفكك الارتباط بين الذات ومرجعياتها، ويدفعها نحو تأمل الأبواب المفتوحة على الاختلاف بصورة لا تمكن من ترويضه أو جعله مألوفاً، ليكون هنالك أدبٌ متماثل في كل العالم معزول عن هويته وأصالته، وتمثيل ذلك كما يقول المؤلف ما جاء في رواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، إذ انتبه بطل القصة مارلو وهو يسير بين الأحراش على حافة النهر أنّ الإمبراطورية الأخرى (القارة الأفريقية) لا تجسّد فقط مكاناً آخر، بل زماناً مختلفاً، إذ نسيت منذ وقت طويل لتغدو قارة مجهولة، ولكنها لم تكن موجودة في أعماق أفريقيا فقط، بل هي موجودة في أعماق اللاوعي أيضاً؛ وهكذا يتوقف تقدم السفينة البخارية في الرواية وهي تتخذ طريقها باتجاه حافة الجنون الأسود غير المفهوم بواسطة تلك الكثرة من عالم الدلالة الذي يصف السلوك البدائي بوصفه جنوناً لا معنى له"(15).

وعلى هذا النحو جرت الإشارة كما يقول الباحث، إلى رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، التي تعدُّ غزواً مضاداً، وأشبه ما تكون بالمحاكاة التهكمية أو المضادة، التي جعلت

من القارة السوداء غزواً يتجه من الجنوب (أفريقيا)، إلى الشمال (الغرب) ولكن بغير الأسلحة التقليدية بل بالجنس والقتل.

من الملاحظات المهمة التي دونها الباحث في هذه الدراسة الجادة ندرة الدراسات العربية حول الغرابة في الأدب، وقد عدد منها ثلاث دراسات: (الأدب والغرابة) لعبد الفتاح كليطو، و(الغرابة بين التلقي والدلالة في السرد العربي القديم) لمحمد بن عبد العظيم بنعزوز و(الكتابة والغرابة المقلقة) لحسن المودن، وهو أمر يمكن أن يدفع الباحثين إلى دراسة مفهوم الغرابة في الأدب العربي قديمه وحديثه بوصفه من المفهومات النقدية المعاصرة التي تثري البحث وتسهم في تطوير أدواته.

2 ـ من الجوانب المهمة التي تناولها المؤلف العلاقة بين الغرابة والسرد في الأدب القوطي، الذي يشار إليه بالرعب القوطي، وقد سمي بذلك لأن أصحابه اتخذوا من البيوت المهجورة والديارات الخربة والمباني القوطية القديمة فضاء للأحداث وميداناً للشخصيات، وكان قد أوجده الكاتب الإنجليزي هوراس والبول، ولاسيما في روايته (قلعة أوترانتو) المطبوعة سنة 1764م، ثم تبعه في ذلك الفن تشارلز ماتيورين ت 1824م في روايته (ماللموت التائه) وماري شلرت 1858م في كتابها (فرنكشتاين) وستيفنسون ت 1894م في قصته (الحكاية الغريبة)، وآن رادكليف ت 1823م في روايتها (أسرار أدولفو) وبرام استوكر ت 1912م في روايته (دراكولا)، وقد بلغ الفن القوطي ذروته بطريق الكاتب الأمريكي المعاصر ستيفن كنغ (16).

يمزج الأدب القوطي بين التذوق البالغ للانفعالات الجامحة المختلطة الغامضة بكل ما تنطوي عليه من رعب، والرهبة الملازمة للإحساس بالجليل، ويتوسل لبلوغ الخوف الشديد بوصف الكائنات اللامرئية والظلام والأسرار الخفية ورسم الشخصيات الطاغية كالمجانين وقطاع الطرق والنساء القاتلات والسحرة والرهبان المنحرفين ومصاصي الدماء والبشر المستذئبين والشياطين والهياكل العظيمة المتحركة.

ركز الأدب القوطي الحديث على الظواهر الشبحية التي تكمن في المدن الكبرى المكتظة بالسكان، لكون تلك المدن المعقدة اليوم أشبه بمتاهات مخيفة تشربت منها حركة الأدب الجديد في الغرب أبرز أفكارها، ولاسيما معاني الخوف والقلق والاضطراب، الذي بدا وكأنه سمة غالبة على أدب القرن العشرين، ولاسيما في قصيدة الأرض الخراب لـ ت. س. إليوت، التي ضمنها كثيراً من الأفكار الغريبة والمخيفة والقلقة، معتمداً على كثير من الرموز القوطية، فصور فيها الربيع العنيف الذي يتدفق بصورة مرعبة فيثير الذكرى مع الرغبة ويرجع الجذور الميتة حية بفعل الأمطار الشديدة، هنا يتحدث إليوت عن صلة اللغة بالهوية، من خلال أشباح الذاكرة التي تتحدث بلسان غريب، وتذكر بماض شديد الحيوية يناقض الحاضر المجدب الكئيب، وقد وجد الأدب القوطي ما يعضد انتشاره على نحو واسع مع تقدم كشوفات الفضاء والحركة التقنية المعاصرة، متضافراً في ذلك مع الاتجاهات الأدبية المعاصرة التي توسعت في الكلام على الغرابة والدهشة التي تصيب الإنسان المعاصر مما يضاعف من حيرته وقلقه إزاء وجوده.

3 ـ من المباحث المهمة التي توقف عندها الباحث موضوع الغرابة وتفكك الذات، وقد استند في تعريف الذات إلى نظرية يونغ فذكر على لسانه: إن الذات نمط أولي، أو نموذج بدائي تدل على الكل المتكامل الذي يوحد بين الشعور واللاشعور للإنسان، وتتحقق الذات من خلال عملية التفرد، أي العملية الديناميكية التي تسعى لتحقيق التكامل والتميز في الشخصية، وهي تقابل الأنا التي هي مركز الهوية الواعية، في حين أن الذات هي مركز الشخصية الكلية بجوانبها الشعورية واللاشعورية، وهي من ثم تختزن الأنا(17)، والذات على نحو ما

يعرض الباحث على لسان هيجل تفاعل ديالكتيكاً مع العالم، وتقوم على نحو ما يرى جاك لاكان بتكوين نفسها من خلال استخدامها الخاص للغة، ومن ثم فهي تتشكل من خلال المعنى، وذلك بتحديد موقعها من الذوات الأخرى، للوصول إلى اليقين الذاتي، وهنا يشير لاكان إلى وجود ذات وهمية متخيلة تكون عرضة للتمزق والتفكك. إنها الذات التي تؤدي إلى التشظي والانقسام والازدواجية، ومن ناحية أخرى فقد تكون الغرابة وسيلة للوحدة مع الآخر، فمن خلالها يتم إيجاد أو إبطال اختلال الذات بطريق الدهشة(18).

من المشكلات التي تسهم في تفكك الذات ما يعرف بالازدواج، وقد أوضح العالم الأمريكي روجر سبيري أنّ الدماغ البشري المؤلف من شقين، يستقل كلّ شق منهما بطبيعة خاصة، إذ الشق الأيسر ذو طابع متسلسل زمنياً، يهتم بالتفاصيل واللغة والمنطق والدقة والانضباط، أما النصف الأيمن فهو ذو طابع تزامني مجازي الطبع استعاري التكوين خيالي إبداعي يهتم بالصور والانفعالات والحركة في المكان، والازدواجية في الدماغ لها صلة بازدواج الذات على نحو ما يشير د. شاكر عبد الحميد، وهذه من الأفكار الجديدة التي أثارها الباحث في قوله: "تعتقد أنّ التكوين الخاص بالمخ ذو علاقة وثيقة بموضوع الازدواجية والقرين، ونحن نطرحها هنا بوصفها احتمالاً، ربما يحتاج إلى مزيد من البحوث والدراسات للتحقق منه، وفحوى ما نطرحه هنا: إن الذات الأولى التي تعيش حياة متتابعة متكررة، وفق آلية التكرار القهري التي تحدث عنها فرويد، والذي يكون النظام الذي تفرضه على نفسها، والذي يفرض عليها بفعل عوامل مجتمعية، هي ذاتٌ تجد نفسها قد وقعت في أسر الآنية والدقة والانضباط والتكرار، فتفقد الشعور بوجودها الإنساني الحي، ولا بد لها شعورياً أو لا شعورياً من أن تخلق بديلاً لها، ذاتاً أخرى حميدة أو خبيثة، وهنا يجيء دور النصف الأيمن للمخ، ليدخل بصوره ومجازاته واستعاراته وانفعالاته وقدراته الخاصة في المكان، قدراته على الفرح أو الحزن، على الأمن أو الرعب، على الاستثارة بشكل عام، ويقدم إلى الذات الأولى اليسرى الذات الواقعية تلك الواقعية في التكرار، والعود الأبدي بعض ما يساعدها على الخروج من أسر الرتابة والمألوف.

يظهر الازدواج في كثير من الأعمال الأدبية، ولاسيما في رواية فركنشتاين، حين يخلق فرنكشتاين قريناً له من الوحش على صورته، ثم لا يلبث أن يتمرد عليه ويهرب منه، بعد أن عاث الوحش فساداً في الأرض، وقيل إن الوحش هو فرنكشتاين نفسه، أو هو الآخر المركب في ازدواجية مع ذاته، وبذلك تكون تلك الرواية نقلة جديدة في ربط الثيمات الخاصة بالازدواجية ومن ثم تقديمها في سياق قوطي(19).

ويمعن المؤلف في الكلام على الغرابة والقرين في فصل كامل مستعرضاً فيه نشأة القرين وصلته بالواقع الاجتماعي، ملتمساً نماذجه عند كل من دوريان غراي ودستويفسكي وسليمان فياض، ثم يخلص إلى الغرابة والشبحية مختتماً كتابه بما سماه النص الواحد الغريب، وهو نص قصصي ترجمه المؤلف للكاتب إرنست هوفمان عرضه بوصفه نموذجاً مكتملاً لمفهوم الغرابة في الأدب الحديث، كان قد توقف عنده فرويد وعلق عليه في مقالته عن الغرابة، وفي نهاية المطاف يثبت بعضاً من الرؤى النقدية التي تناولت أدب الغرابة من أمثال ديفيد إيلسون وسارة كوفمان وليز مولر ونيل هيرتز.

وبعد: لم يكن بالمستطاع أن يأتي القارئ/ الباحث على ذكر جميع ما ورد في كتاب (الغرابة ـ المفهوم وتجلياته في الأدب)، وكذا ما انطوت عليه تلك المقالة لا تغني عن قراءة الكتاب، فهو غزير في أفكاره، وشامل في موضوعاته، كما أنه مقنع في معالجاته، ويشف الكتاب في آخر الأمر عن خبرة في نقد نتاجات الأدب مشفوعة بمعرفة واسعة في المجالات النفسية، وهنا تكمن قيمة الكتاب، أعني

أن كثيراً من المؤلفات التي تكلمت على ظواهر الأدب من الناحية النفسية لم يكن أكثر أصحابها من البصراء في التحليل النفسي، لذا بدا الضعف واضحاً في كثير من معالجاتهم النقدية، في حين أن كتاب الدكتور شاكر عبد الحميد في حدود ما أعرف من أكثر المؤلفات إقناعاً في هذا الباب، أعني الجانب النفسي الأدبي.

---

**الهوامش:**

(1) الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب د. شاكر عبد الحميد، طبع سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد 384 يناير 2012م.

(2) المصدر السابق ص: 23.

(3) أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني تحقيق ريتر ط دار المسيرة بيروت ص: 143.

(4) الغرابة (ص: 36).

(5) نفسه (ص 43).

(6) نفسه، (ص 25).

(7) نفسه، (ص 46).

(8) نفسه، (ص 47).

(9) نفسه، (ص 52).

(10) نفسه، (ص 62).

(11) نفسه، (ص 69).

(12) نفسه، (ص 67).

(13) نفسه، (ص 73).

(14) نفسه، (ص 75).

(15) نفسه، (ص 76).

(16) نفسه، (ص 102).

(17) نفسه، (ص 116).

(18) نفسه، (ص 150).

(19) نفسه، (ص 156).

□□

# صَوْتُكَ التَّجويد

محمود حبيب *

كَالفُلكِ مُستَوِياً يَرسُو علَى (الْجُودي) ... كَالنَّارِ صَاحبهَا مِنْ (طُورِهِ) نودي

كَسيِّدي (المتنبِّي)، هاجِراً (حلَبا) ... سَعياً إلى أمَلٍ في (مصرَ) مفقُودِ

كالذِّئبِ مُتَّهماً، إذْ (لا دَمٌ كذِبٌ) ... إلاَّ ويكمُنُ فيهِ سُوءُ مقْصُودِ

مِنْ حالمٍ بانْبثاقِ الفجْرِ منتَظِرٍ ... إلى سَرابٍ غَدٍ.. بالوَهمِ مَمْهُوْدِ

تَناهَبَ اليأسُ أيَّامي وأسلَمني ... صبْدقِي إلى فَرَحٍ بالحزْنِ مَعقُودِ

ستُّونَ، ما عَرَفَتْ ميناءَها سفُني ... ولا الحَساسينُ غنَّتْ فَوقَ أُمْلودي

وعِندما لابَتِ السُّقيَا على شَفتي ... عَلَّلتُ نَفْسي بظلٍّ فيكِ مَمدُودِ

قَرأْتُ (سُبحانَ مَنْ أَسْرَى) وحينَ سَرى ... سِرُّ الهدايةِ بي مِنْ غَيْرِ تمهِيدِ

تَركتُ تُفَّاحَهمْ خَلفِي وجَنَّتهمْ ... مذْ لاحَ بَارقُ (هبُودٍ) لمحمُودِ

(للصَّالحِ بنِ علِيٍّ) قِبلَتي فانا ... عَتَّقتُ مِنْ كَرمِهِ خَمْري وعُنقُودي

يا فَارسَ الطَّعَناتِ البكْرِ.. كابيَةٌ ... كُلُّ الخيولِ وَتُهْنا في الأَخاديدِ

يا مُلهمَ الشِّعرِ.. أمْسَى الشِّعرُ مضيَعَةً ... وباتَ مَوسِمُنَا مِنْ غَيْرِ مَردُودِ

أَنَا حَفيدكَ خُذْ هَذي الخُلاصَةَ مِنْ ... شِغَافِ قَلبي بِصدقِ البَوْحِ مَعمُودِ

وزَّعتُ ذَاتي، فَنصفٌ في هوَى وطني ... ونِصفُهُ غَيمُ صَيفٍ ضَاعَ في الْبِيدِ

* شاعر من سوريا.

مِنْ يَومِ (داحسَ والغَبراءِ) مُضرمَةٌ ... (حربُ البسُوسِ) وَيا آلامنا زِيدي

مَاذا نَقولُ إذَا (مَوْؤُدَةٌ سُئلتْ).. ... (بِأيِّ ذنبِ؟) وشعبٌ نصفُ مَوْؤُدِ

ويَزعُمونَ بِأنّ اللهَ.. بَاركَهُمْ ... ولَمْ يعُدْ صنَمٌ منهُمْ بمعْبُودِ

بِأيِّ فتوَى.. ودَعني مِنْ هَراطِقةٍ ... يُزوِّرونَ الفتَاوى بالأسَانيدِ

وكلّما زَادتِ الأفْواهُ تَمتمَةً ... تَفيَّأتْ بُقْعَةٌ في ظِلِّ عِرْبيدِ

أتَشحذُونَ انْتِصاراً مِنْ أئمَّتكُمْ ... وتَحلمُونَ مِنَ الْمَوْلَى بتأييدِ

لا تَحلمُوا أن يُعيدَ اللهُ ثانيةً ... (طَيْراً أبابيلَ) فِي سِجّيلَ مَنْضودِ

لَنْ يَهزِمَ الكعْبةَ الزّهراءَ (أبْرهَةٌ) ... إذْ بَاتَ يَحلُمُ مِنْ (فَاسٍ لِيَبْرُودِ)

فَرَكّزوا يا حُماةَ الدِّينِ أعْينَكمْ ... عَلى تَعِيسٍ (بَرامِ اللهِ) مَصفُودِ

بَرِئتُ مِنْ أُمرَاءِ الْمُومنينَ وَمِنْ ... (كَرديدَ إذْ خَلطُوهَا فِي نَكَرديدِ)

كُلُّ الْعواصِمِ لَولا الشّامُ لاتّخذَتْ ... مِحْرابَ وِجْهَتِها.. (إسْطَبْلَ دَاوُدِ)

* * * *

(يَا صَالِحَ الْحَقِّ) لاَ وَهْمٌ فَاطْرِدُوهُ ... ولَيسَ جُرْحاً أُواسيهِ بتَضْميدِ

وَلا الْحكايةُ نَفْطٌ مِثلمَا زَعَمُوا ... فالنّفْطُ يَجْري كَما شَاءتْ لَهُ (اللّيدي)

الرّبُّ فِي (قُمْ) إرْهابٌ وَكَمْ ذَبَحوا ... مَنْ فِتْيَةٍ فِي فِلَسطينٍ وَمِنْ غِيدِ

ولمْ تَزلْ (قَندَهارٌ) تَستحِمُّ دَماً ... وَمَا (ابْنُ لادِنَ) إلاّ (شِيكُ تَسْدِيدِ)

(عَمْرُو بنُ وُدٍّ) وَزِيدوا مِنْ خَنادِقكُمْ ... مَا نَفْعُها؟ (وَعلِيٌّ) غَيرَ مَوْجُودِ

وَتَصلُبُونَ فَلا (الْمَهْديُّ) جَاءَ... وَلا ... تُهلُّ (مَريَمُ) إيذَاناً بمَوْلُودِ

وَتَزرَعُونَ وَلا تأتِي مَواسِمُكُمْ ... إلاَّ بِعَصْفٍ مِنَ الأوْهَامِ مَحْصُودِ

أنــا رَأيــتُ وَمِثْلــي الأكْثَــرونَ رَأَوْا     حَبْلَيْنِ مِنْ مَسَدٍ لاحَا مِنَ الجِيدِ

يـا سـيِّدي جَـوْقَةُ الأعْـرابِ مَـا فَتِـئَتْ     تَـسيرُ فِـي مُـوحِلٍ بالــذُّلِّ مَنْـشُودِ

هَــلْ فِكْــرَةٌ حُــرَّةٌ إلاَّ مُحَاصَــرَةٌ..     وَهَــلْ سَـبيلُ خَــلاصٍ غَيْــرُ مَـسْدُودِ

لَــوْ أسْـتَطيعُ لَمَــا أبْقَـيْتُ ذِكْــرَهُمُ     لَكِـنْ أنَـا مِـثْلُكُمْ (شُـو طَالِـعْ بإيـدي)

* * * *

(أنَــا ابــنُ مــريمَ) سمّونــي (ابـنَ آمـنةٍ)     (وَيوسـفاً) وَيــريدُ الـبعضُ تهـويدي

ويــا أبــي لمْ يــزلْ (قابـيلُ) يحـسدُوني     ويــضرِمُ الــثَّار في حقلــي لــتهديدي

فهــلْ ألــومُ تلامــيذي وقــدْ حــضروا     عــند الــولادةِ في (الأردنِّ) تعمــيدي

وراودتــني (زلــيخا) مَــا اسـتجبتُ لَهــا     ولمْ يكُــن بابُهــا دُونــي بموصــودي

هــذا أنَــا يــا أبــي لا الطِّفْــلُ بَــرُّهَا     ولا قميــصيَ مِــنْ صَــدري بمقــدُودِ

وَســوفَ تَــسألهمْ أمُّ المــسيحِ غــدًا     عَــنِ انطفــاءِ شمــوعِ الفــصحِ في العيدِ

فدثرونــي.. أمَــا في (مكــةٍ) رجــلٌ     مَعــي يهاجــرُ أوْ يَــسعى لتأيــيدي

ألا فدائــيُّ يمــضي الــيومَ ليلَــتهُ     علـى فراشــي.. يكــنْ سَيفي ومسنودي

لَبّــيكَ قــالَ فتًــى بــاللهِ معتــصمٌ     ذراعُــهُ الغَــضّ يفــري كــل صــيهُودِ

ناداهمَــا.. لَبْــتَا إذْ أوْ مــاتْ يــدهُ     يـا شَـمسُ عـودي.. ويَـا أصنامهمْ ميدي

وتــسألونَ: لمــاذا الــشعرُ؟ قلــتُ: صَـدى     لَمــا تعانُــونَ مــنْ هــمٍّ وتــسهيدِ

إنّــي لأعــرفُ إنّ الــشعرَ خَاســرةٌ     أســواقهُ، والقوافِــي كالأكاســيدِ

وأروعُ الــشعرِ لا يُرضــي جلالــتهمْ     إلاّ إذَا كــانَ في مــدْحٍ وتمجــيدِ

ولِلــنفاقِ مــداراتٌ وفلــسفةٌ     وهــرطقاتٌ توشّــى بالأســانيدِ

وكلُّ هزّةِ أردافٍ لراقصةٍ ... أغلى منَ (المتنبّي وَالفراهيدي)

وللشيوخِ فَتاوى لَو أتيحَ لَها ... (أبو فعيلةَ) لمْ تحتجْ لتفنيدِ

يحللونَ (لزيرٍ) ألفَ عاشقةٍ ... ويبخلونَ بإحْداها (لعبُّودِ)

إذا الحليبُ أتى غِشاً فَسوفَ ترى ... أنَّ الفضيحةَ تجري في المواليدِ

وعلّتي أنّني ما زلتُ مقتنِعاً ... أنَّ الجماهيرَ تغْرى بالأناشيدِ

* * * *

ضدُّ الشيوخِ أنا... حتّى إذا صدحتْ ... عَمامةٌ (لأبي هَادي).. بتوحيدِ

سَوْداءُ تيجانُها منْ نسجِ (فَاطمةٍ) ... رشّتْ بياضاً علَى أيّامِنا السُّودِ

بفتيةٍ منْ (جنُوبِ اللهِ).. آيَتهمْ ... (إنّا فتَحنا).. بترتيلٍ وَتَرديدِ

يا فِتيةَ اللهِ.. يا جندَ (الحُسينِ): وَيا ... مَنْ واعَدوهُ.. وأوفُوا بالمواعيدِ

أعدتُمُ لاعتناقِ الموتِ نكهتَهُ ... لمّا هزتمْ بتهجيرٍ.. وتهديدِ

رشّوا التُّرابَ دماً يُزهرْ علَى وَطني ... في كلِّ شهقةِ جرحٍ ألفُ صنديدِ

* * * *

خذ دنْها.. أزليُّ القطفِ.. دانيةٌ ... صَرفاً تُحدّثكَ عَنْ (نُوحٍ وعَنْ هُودِ)

حتّى أتمّتْ إلى (سلْمَان) رحلتَها ... ومِنْ (عَليٍّ) تَبدّى (صَالحُ الجُودِ)

هدايةٌ عَانقتْ سيفاً.. فأنجبتَا.. ... فتىً تزوّدَ منْ أكنافِ (هَبُّودِ)

تَلا (أعوذُ).. وَسمّى باسْمِ بارئِهِ ... وراحَ يقرأُ (يسيناً).. بتجويدِ

فردّتْ قممٌ شمّاءُ.. تُلهمهَا.. ... هَذي القِبابُ.. بتكبيرٍ.. وتحميدِ

للهِ سعيي.. وجنّاتُ الهوَى وطني ... وللعروبةِ إقدامي.. ومجهودي

يا أوّلَ الغيثِ.. ما زَالتْ بيادرُنا ... ظمْأى.. وزرْعُ رُبانا غيرَ مَحصودِ

يا مَوقِدَ العزمِ.. ما تمّ الجلاءُ ومَا.. ... زِلنا نُهجّي (ألِفْباءَ التّقاليدِ)

سيتُّونَ أيّامُنا عجفاءُ.. نَحسبُها.. ... بكْراً.. ونَسعى لإخفاءِ التّجاعيدِ

بينَ التّسنُّنِ.. والتّشييعِ.. رِثُكمْ.. ... عنكمْ تخلّى.. ولا ساعٍ لتوطيدِ

وللسلامِ كمَا قلتمْ.. مبادرةٌ.. ... فأبشروا.. بالعضاريطِ الرّعاديدِ

تقدّست قمّةٌ للقدسِ ليسَ بها ... منَ القداسةِ إلاّ حقٌّ مَجْحودِ

كنيسةُ المَهدِ.. والأقصَى.. وأحسدكمْ ... علَى البياناتِ من شجبٍ وتَنديدِ

ما ذنبُها الشّامُ.. إنْ قالتْ (مُسيلمةٌ) ... مُنافقٌ.. (وسجاحٌ) نغمةُ العُودِ

لا تَقبلُ الشّام بالغدرِ اللّئيمِ.. ولا ... (بالأشعريِّ).. بَديلاً (لابنِ مسعودِ)

****

أذّنْ.. فإنَّ (بلالاً).. صوتَهُ سرَقوا ... واستَبدلوا (آيةَ الكرْسي) (بتلمودِ)

هلاّ رجَعتَ.. ولَوْ يومينِ.. تُوقظنا ... فنَحنُ أشباهُ حَيٍّ نصفِ مَلحودِ

ارْجعْ عِتاباً.. خَيالاً.. لَمْحةً.. فَلقدْ.. ... تاقَتْ إليكَ مَغاني الضُّمّرِ القُودِ

ما زالَ صوتُك تَرنيماً.. تُردّدُهُ ... هَذي الرّوابي بآذانِ الصّناديدِ

أبْلِغْ (هَنانو.. وَسُلطاناً، ويُوسُفنا) ... أنّا على العهدِ.. واخْتُمها بتأكيدِ

واللهِ: لَنْ يَطأوا أرضاً مقدّسةً ... ما دامَ (عندي عَشرٌ مِنْ بَواريدِ)

روحُ الفِداءِ (وَبشّارٌ) تَوارثَها.. ... عَنْ (حافِظِ) العَهدِ.. عنْ أجْدادِهِ الصّيّدِ

□□

# عــزوفٌ ونــزوف!

□ نزار بني المرجة *

- 1 -

أنا "العازفُ" العازفُ!
.. العازف.. النازفُ:
صوتاً أخيراً على شرفة الوقت!

- 2 -

أنا "العازف" العازف..
لا صوت يسعفُ
..لا شيء يشبه صوت الجواب
..لا صوت
يشفي غليل السؤالْ
محالٌ هو الصوت
متاحٌ هو الصمت
..كأنَّ ندائي ضرب الخيالْ!

- 3 -

أنا "العازف" النازفُ!:
صمتي.. كل الكلام..
وعيناي تفضح هول الفجيعة
تلقي على كومة الروح
حرَّ السلام!
عيناي تحكي
جميع الحكايا
ولا شيء ينصتُ
.. وصرت أحث خطاي
صوب هول المكان
وهول الزمان
وهول الوجود
وهول النوايا!
كذا يا أصدقائي تصير الحكايا
لناسٍ تموت.. وناسٍ تعيش!
لمن إذاً كل هذي المرايا؟
.. رجالٌ نعم..
ولكن مطايا!
.. صبايا.. نعم
ولكن سبايا!
وعمرٌ يضيع في النوم
وكل الحكاية
لومٌ بلومْ!
.. أنا "العازف" النازف
جلُّ انتظاري
لأقطف ورد المساء!

* شاعر من سورية.

# أقمار الحضارة

□ عبد الرحمن الإبراهيم*

**إلى كل الطباشير التي أنفقها على أحلامنا، إلى الدروب المعشبة بالحنين إلى خطاه، إليه وهو ينظف بالصمت.. الكلام، وبالحزن عيونَ الوطن، إلى عبد العزيز لموسى**

كنّا صغارا
في كل صبح..
نسلكُ الأشواقَ في أعماقنا
ونسيرُ فيها خمسةَ الأميال..
بين بيوتنا والمدرسةْ
نمشي على الطين المثلّج..
نحتسي دفءَ الطريق..
من الأغاني في شقوق الخفّ..
تعزفها الأصابعُ.. من مقام الوشوشةْ
لم نقترف ذنبَ الجوارب مرّةً
لم نرتكب أملاً..
يجرُّ قلوبَنا للافتتان..
ولو بأرخص ما لدى البيّاع..
في سوق الحقائبْ
مجموع ما ملكت يمين الموسرين بصفّنا
أعوادُ كبريت مكسّرةٌ..
وكيسٌ يحفظُ الأعقابَ.. في أحشائه
من عين أهلينا.. ومن عين المدير..
وعين عشاق المصائبْ
وندسُّ في أسمالنا قلماً
تهشّمَ ساقُه /من ألف درسٍ مُتْعِبٍ/
في القفز ما بين الوظائفْ
بالكاد يتركُ خلفَه أثراً..
إذا ما مرَّ منهمكاً على شفة السطورْ
ولفيفَ أوراقٍ (مجعلكةٍ) من المنهاج..
معظمها استعارةْ
وبهكذا كنّا تلامذةً كبارا

* * *

في المقعد المخلوع..
نجلس أربعةْ
وصفوفنا.. أبوابُها ، كقلوبنا ، مفتوحةٌ
للبرد أحياناً..
وأحياناً لنسمة أمنية
ولأنّها سَفَرَتْ..

---

* شاعر من سورية.

ولم تسدلْ على أجفان عينيها..
سياجاً عالياً
لم نحترفْ فنَّ الهروب..
بقفزةٍ من فوق رأس السّور..
نحو الهاوية
من كان يسمحُ أنْ يغيبَ مدرّسٌ
عن درسه.. لو ثانية؟!
سنحكُ بالطبشور..
كرسيَّ المدرّس، إن بدا إهماله
أو إنْ توضّحَ ضعفُه
وعلى قفاه، إلى المدير، بحينها
تصل الرسالةْ
ولربّما قلنا له: أعربْ لنا يا سيّدي
((دخلَ الثُّعيلبُ خلسةً في جحره))
حتى إذا فصلَ الضميرَ عن العبارةْ
ينسالُ نهرُ الخبثِ من ضحكاتنا.. يجري،
فيجري نحونا
ملكُ الإدارةْ
وتظلُّ تسطعُ من شقاوتنا /ورغم القمع/..
أقمارُ الحضارةْ
ولهكذا كنّا تلامذةً كبارا

* * *

دكانُ عبد الله.. قِبْلَتُنا الوحيدةْ
لم تكن (حلُّومُ) ابنةَ صاحبِ الدكان..
تعنينا مفاتنها الفريدةْ
عدنانُ: يقرأ، في تبدُّل شالها، قصصاً..
يؤلّفُها على نفقات مهجته..
ليدخلَ في متاهاتٍ مفيدةْ
ممدوحُ: علّلَ ما أضافته..
على ما يستحقُ بكفّه الميزان..
في ضَوءِ القياس..
على نواياها البعيدةْ
حمدو الذي يبتزُّ جدَّته..
بأقصر ركعتين بلا وضوء..
كاد يفقدُ بعضَه
لمّا تأكدَ من علامة حبِّها
من قبلةٍ /وأمام عينيه/ ادَّعَتْها..
لابن خالتها الصغيرْ
ويغصُّ في بيت العتابا..
كلّما خَطَرَتْ..
ويأملُ أنْ تعودَ وأنْ تزيدا
حسّانُ: يرسمُ ثغرَها
في كلِّ درسٍ..
أو مساءً /تحت وَكْفِ البيت/..
يكتبها قصيدةْ
نحن الذين تواقروا
طلاب صفِّ التاسع المغرور..
كنّا خبزَ لعبتها المديدةْ
وجميعنا متكتّمون على الذي
ما كان سرّاً خافياً
ما زال /حتى هذه الكلمات/ كلُّ متيَّمٍ
يحكي على (حلُّومه)
ويرشُّ بين يديكَ من أوراقه
عطرَ الليالي الغافية
كنّا بصفِّ التاسع المغرور..

عشاقاً غيارى
كنّا.. وكان نشيدنا الوطنيُّ..
يحقنُ /كلَّ ذلٍّ/ بالكرامة روحنا
نرنو، إلى العلم الجليل، تحيَّةً
فتشبُّ، من خفقاته، خفقاتُنا
كنّا دماءً وقاره
من قبل ما سفحوا..
/بكل شوارع الموتى/ وقاره
صَدَرَتْ نتائجنا..
و(فاعت) أمّهاتُ الناجحينَ، ترقّصُ الحلوى..
على فرح البشارةْ
وتبرَّجَتْ أحلامُنا
وزّهَتْ /على أبواب ضيعتنا/ النّضارةْ

****

عدنانُ: أُجْهِضَ حلمُه
ما صار طيّاراً لآفات العيوب التالية:
ـ متصوِّفٌ في حبِّه لبلاده!!!
ـ متطرِّفٌ بذكائه!!!
ـ وزيادةً هو باذخٌ بالعافية!!!!!
من بضع ويلاتٍ، علمتُ بأنّه
ما زال يعملُ نادلاً
في قلب بيروت وفي مقهى الخواجا..
والمكانةُ عاليةْ!!
تيهاً يطوفُ على نراجيل العروبة..
شاهراً مقباصَه
يلقي لهذي جمرةً من عمره
ولتلك /من نار الشقاء/ الثانية

قالت خديجةُ أمُّه: من نصف شوقٍ..
لم تصلْ /وهنا بكتْ/ منه المكاتيبُ التي..
اختُصِرَتْ معانيها، بهمس: الغاليةْ
عوّادُ: بعد رسوبه العشرين..
نال وظيفةً، عند الجهات السامية
بالأمس ماتتْ أختُه
قالوا: بغامض شبهةٍ
مليون مفجوعٍ أتوا
من كلِّ أصقاع الخراب..
يقدّمون التعزيةْ
مليون أكليل..
تعبّرُ /عن مكانتها/ الزهورُ النّابيةْ
ممدوحُ: عاد شقيقه مستشهداً
في حرب تحرير الإرادةْ
وجدانه الأخويُّ والوطنيُّ أقنَعَه..
بتركِ الثانويةْ
فوراً توفّقَ /ربّما بكرامة الأيتام..
أبناء الشهيد/ بورشةٍ
تختصُّ في قلع البطاطا
ومصوّراً في الليل..
مع مستثمرٍ بمجال تطوير الموالد..
أي بتجميل الصفاقةْ

***

عبد العزيز: تبرعَمَتْ آماله
بشهادةٍ، مُهِرَتْ بختم الجامعةْ
خطواته.. تنبيك عن وطنٍ..
تشكّلَ من بيادر معرفةْ

وجبينه عالي التّواضع..
مثلُ غيمة كبرياءْ
عيناه نبعة فلسفةْ
في صوته.. تاريخُ نهرٍ من شجنْ
ولأنّ في يمناه: جيلُ إرادة
رفَضَتْ حتوفَ الموت.. إلاّ واقفهْ
ولأنّه... ولأنّه..... ولأنّه.....
خطّ استقالتَه بجرحٍ فاغرٍ
ما زال ينزفُ من شبابيك البيوتِ...
ومن عيون المدرسةْ
وعلى جناح (اللقلق)(1) المكدودِ..
يرحلُ غازياً، من غير حبرٍ..
يضمنُ البطّيخَ، قرْبَ السيِّدِ (الجُوخيِّ)(2)...
يستكري /بأيّام القطافِ/ عجائزاً
من (ترملا)(3)
ويظهر كلّ خسارةٍ
يأتي على (بغلٍ من الطاحون)(4)..
يطبعُ عند (كرزونٍ)(5).. روايةْ
ما زال يقبعُ صامتاً
في عتمة (الصّيُّور)(6)
يهدينا: صدى آلامنا
(من غير توقيعٍ) رواياتو..
ومن فنجان بسمته: فناجيناً وآمالاً عذارى
فنظلُّ نُقْبِلُ /من مدى عينيه/..
أطفالاً، كما كنّا..
تلامذةً كبارا

---

## إشارات

(1) اللقلق: عنوان رواية للكاتب عبد العزيز الموسى.
(2) الجوخي: قبر شيخ أصبح مزاراً، وهو عنوان رواية للكاتب السابق الذكر.
(3) ترملا: قرية صغيرة قريبة من مزار الجوخي.
(4) بغل الطاحون: أيضاً عنوان رواية لنفس الكاتب.
(5) كرزون: محمد كرزون كاتب وصديق من مدينة حلب قام بطبع رواية بغل الطاحون.
(6) الصيور: اسم ألقاه الكاتب على البلدة التي دارت فيها أحداث رواية اللقلق.

□□

# تداعيات بين يدي أبي العلاء المعري

□ محمد منذر لطفي*

**إلى الشاعر العربي الخالد "أبو العلاء المعري".. شاعر الماضي.. والحاضر.. والمستقبل**

## 1

"أبا العلاء" سلاماً أيها العلمُ … يا منْ أضاءَ الدُّنى فِكراً لمن قَدِموا
يا منْ أطلَّ علينا في مواسمِهِ … بدراً.. فراحتْ ليالي الشرق تبتسمُ
من أيِّ نارٍ قَبستَ الشعرَ فَاءتلقتْ … حروفُهُ.. ومضى بالنور يزدحمُ
يا رائداً أَطْلَعَتْهُ "الشامُ" في زمنٍ … غابَ العُقابُ به، واستنسَرَ الرَّخَمُ
عصرتُ كرمي.. ورحتُ اليومَ أسكبُهُ … لراهب الشعر، حيثُ المجدُ والقِممُ
أعطى وأبدعَ في لوح الخلودُ رُؤىً … أَلوانُها الحُبُّ والإنسانُ والقِيمُ

## 2

يا شاعراً عاشَ في قحط الورى دِيَماً … الخصبُ يعرفُهُ والكونُ والدِّيَمُ
ماذا أُحدِّثُ عن علْمٍ وعن أدبٍ … وعن محيطٍ من الأفكار يحتدمُ
أقامَ بالشعر دُنيانا.. وأقعدها … وأطلق الفكرَ، وهو الثائر العَرِمِ
بصيرةٌ قد جلَتْ بحر الظلام سناً … وأين منها حدودُ العين والحُلُمَ..؟
وموسمٌ من نُضار العقل ينشرهُ … على الأنام، فتَجني العربُ والعَجَمُ

* شاعر من سورية.

يا خالداً كخلود الحبِّ في وطني    يا طيّباً حين غاب الطيب والكرم

يا كاشفاً ألفَ سِرٍّ في مسيرتهِ    يا واهباً ألفَ مصباحٍ لمن حُرموا

أبا "المعرّة".. يا شمساً لأمتنا    يا من تُباركُكَ الأجيالُ والأُممُ

خُذْ كُلَّ ما ملكتْ كفّي.. وهَبْ قلمي    سِرَّ الخلود الذي وافى به القلمُ

3

وليلةٍ.. كعروس الزّنج.. فاتنةٍ    قد زَفّها المُسْكران.. الحسنُ والنَّسَمْ

جَلَوْتَها صوراً عذراءَ.. ساحرةً    ورائداكَ.. ضياءُ العقل والكَلِمُ

في "اللاذقيةِ" أصواتٌ مُؤَرِّقَةٌ    وفي الحشا ألفُ صوتٍ راح يضطرمُ

كلٌّ يُعزِّزُ دَعْواهُ.. وما عرفوا    أنّ العقيدة "للباري".. وما علموا

سَمَوْتَ عن تُرّهات الناس في شَمَمٍ    وعشتَ.. يصحبُكَ الإنسان والشَّمَمُ

عمّدتَ شعركَ في بحر السّنى.. فمضى    يخُطُّ فوق الذُّرى مجداً.. ويقتحمُ

ورحلةٍ في جنان الخُلد.. رائعةٍ    الشعرُ أسرى بها.. فانجابَتِ الظُّلَم

صوّرتَها في رسالاتٍ مُخَلّدةٍ    من قبل "دانتي".. وهذا الشاهدُ القِدَمُ

حلّقتَ.. والشعرُ ليلٌ غام كوكبُهُ    وعدتَ.. والشعرُ صبحٌ راح يَرتسمُ

عرجتَ تبغي قريضاً.. لا نظيرَ لهُ    فكانَ ما قُلتَ.. لا ما قالتِ العُجُمُ

4

"أبا العلاء" وأين الشعرُ.. أينَ مضى..؟    وأين فُرسانُه الأبطالُ.. أين همو..؟

مالي أراكَ حزيناً في مجالسنا    ما لي أرى الكفَّ منكَ اليوم تَتّهمُ..؟

تقولُ "للبعض في صدق.. وفي عجبٍ    قولا.. يفيضُ أسىً من بعض ما نظموا

ماذا أرى.. ما أقولُ اليوم في أدبٍ    أردى البيانَ.. وفي شعرٍ هو العدمُ..؟

مضى يسوقُ غثاءً لا حياةَ بهِ    وراح يلهو.. فلا حِلٌّ.. ولا حَرَمُ

"حداثةُ" الشعرِ.. "مضمونٌ" تُجَمِّلُهُ    قوالب "الشكلِ".. فهيَ الثوبُ والخدمُ

والشعرُ شعرٌ.. أكان "البحرُ" مركبَهُ ... أم "التفاعيلُ".. حيثُ اللحنُ ينتظمُ
هاتِ الأصالةَ والتجديدَ.. مُرتدياً ... أيَّ القوالبِ.. واغنمْ مثلما غَنِموا
"فالشكلُ" فرعٌ.. ودنيا الشعرِ وارفةٌ ... لكلِّ طيرٍ ببستانِ الرُّؤى نَغَمُ

5

"أبا العلاء" أجِبْني.. إنني كَلِفٌ ... أهوى الجمالَ.. ويهواني.. ونلتحمُ
ما ذنبُ "حواءَ" حتى رُحْتَ تُبغضُها ... وهي الحياةُ.. هي الفردوس.. والنِّعم
ما ذنبهُنَّ جميعاً.. رُدَّ يا أبتي..؟ ... حتى مضيتَ ـ على الأيّام ـ تنتقمُ..؟
إنّي أُجِلُّكَ آراءً.. وفلسفةً ... وأستميحُكَ عُذْراً.. أيها العلَمُ
فالحسنُ أُغنيتي العذراءُ أَعزفُها ... والغيدُ ألحانُها.. والزهرُ.. والنَّسَمُ
عندي جِرارُ الشذا المسحورِ أسفحُها ... للفاتناتِ، وإنْ بعضُ الورى نَقَموا
أطلقتُ شعر الهوى بحراً بلا جُزُرٍ ... ورحتُ في مرفأ العينين أعتصمُ

6

"أبا العلاء".. وأين الفكر.. أين مضى..؟ ... وأين فرسانُه الأبطالُ.. أين همو..؟
يشقى أخو العقل في الدنيا ويظلِمُه ... حتى الصِّحابُ.. وحتى الأهلُ والرَّحِمُ
حريةُ الفكرِ دينٌ.. أنتَ تَعشقُهُ ... وموقفُ الحق طبعٌ.. أنتَ تَلتزمُ
نظرتَ فيما وراءَ الغيبِ.. في سَعَةٍ ... صوفيّةٍ.. وبنفسٍ شَفَّها سَقَمُ
فكان ما قلتَ ـ في حزنٍ وفي ألمٍ ـ ... صدى مآسيك، حيثُ السِّجن والظُّلَم
"هذا جناهُ أبي يوماً عليَّ".. ولن ... أجني على أحدٍ".. ولْتَمَّحِ الأُمَمُ
مَقولةٌ.. رُغمَ ما فيها.. وما حملتْ ... تظلُّ تُبهجُ في عصرٍ.. هو الألم
لو أنصفوكَ لقالوا: حكمةٌ عَجَبٌ ... أتى بها شاعرٌ.. تزهو بهِ الحِكَمُ
يفنى الزمان.. ويبقى صوتُ شاعره ... يزفُّهُ الخالدان.. الشعرُ والقيمُ

□□

# صـــــديقي لا يشرب القهوة

□ محمود مفلح *

صَديقي الّذي ماتَ قَبلَ عَامينِ مَاتْ
فَكَيفَ إِذَنْ جِئتُ أُوقِظُهُ الآنَ
أَدْعُوهُ عَلى عَادَتي لِنَشرَبَ قَهْوَتَنا في عُذُوبةِ هَذا الصَّبَاح
.......... وَقَبلَ الفَوَاتْ؟!
وَقَدْ يَستَسيغُ الصَّديق رَحيلَ الصَّديق
وَفَوقَ الصَّدَاقةِ قَدْ تُعْشِبُ الذِّكرَيَاتْ

* * * *

صَديقي الّذي كَانَ يَوماً صَديقي
رَكِبْنَا القِطَارَ مَعاً
حَجَزنا معاً لِلأَسَى حُجرَتَيْنْ
وَكُنّا نَسيرُ عَلى سِكّةِ الشِّعْرِ
قَدْ نَتَخاصَمُ لكنّنا لا نُطيقُ التَّراشُقَ بالوَحْلِ
قَدْ تَتَعرّى العِبَارَاتُ، تَسقُطُ كُلُّ الوُرَيْقَاتِ عَنهَا...
وَلكِنَّ سَوْءَتَهَا لا تَبينْ
نَدُوسُ عَلى الشَّوْكِ حِيناً لِنَبْلُغَ أُرْجُوحةَ اليَاسَمينْ
وَنَسبَحُ في بِرْكَةِ الشِّعْرِ لكِنَّ أَرْؤُسَنَا دَائماً فوقَ سَطْحِ القَصيدَةِ
أُلقي عَليهِ السَّلامْ
وَيُلْقِي عَلَى جَمرَةِ القَلْبِ... فُلَّ الرُّخَامْ

وَحِينَ يَمُرُّ القِطَارُ سَريعاً وَنَفقدُ شَهوَتَنا لِلتَّسَكُّعِ
يَمْضي إلى بيتِهِ ثُمَّ أَمْضي
وَلكِنَّنَا في الصَّباحِ نَعودُ وَقَدْ أَثقلَتنا همومُ الكِتابةِ
أَوْ جَرَّحَتنا هُمومُ الرَّغيفْ
فَيَغْسِلُني العُشبُ في مُقْلَتَيْهِ
وَنَصْعدُ كَفًّا بِكَفٍّ عَلَى دَرَجٍ مِنْ سَحَابٍ شَفيفْ
وَحِينَ يُتَعْتِعُهُ الفَقْرُ يُفضِي إِلَيَّ
نُحاولُ عبْرَ النُّكَاتِ الجَديدَةِ إيقَافَ هذا النَّزيفْ
لِكَيلا نَظَلَّ نَسير غَريبينَ... فَوقَ الرَّصيفْ

* * * *

* شاعر فلسطيني يقيم في سورية.

لَقدْ مَاتَ هَذا الصَّديقُ الأثيرْ

وَلم يَستَطعْ أنْ يَمُوتَ طَويلاً

فَأطلَقَ كُلَّ الفرَاشَاتِ تَجْتَاحُنِي فِي ضَجيجِ الزِّحَامْ

وَألقَى بِبِرْكَةِ رُوحِي أحْجَارَهْ

وَأرْسَلَ كُلَّ القَصَائِدِ كَالموجَةِ الصَّاهِلَةْ

وَكُنتُ أُقاوِمُ هَذا الهُجُومَ المُبَاغِت بِالصَّمْتِ حِيناً...

وَبِالدَّمْعِ حِيناً وَالزَّفْرَةِ القَاتِلَةْ...!!

وَأمْضِي وَحِيداً إلى حيثُ أمْضي... لَعَلِّي أضيعُ مَعَ السَّابِلَةْ!!

❑❑

# ثنائـــيّات

□ صالح محمود سلمان *

— 1 —

لكلٍّ
إذا شئتَ
دربٌ
ولو طالَ يوماً
إليْكْ
يَمُدُّ الخُطا
أو يمدُّ الخيوطَ ويجدلُها
كي يُطِلَّ على نفسِهِ
في يديْكْ

— 2 —

على الحُبِّ
أطلقتُ اسماً جديداً
أحاورُهُ
في ليالي السكونْ
هلْ سيجعلُني عاشقاً قانتاً
أعصرُ الشِّعرَ
من دالياتِ الجنونْ؟!

— 3 —

إذا شئتَ أن تقطفَ الشهدَ
من ثغرِها
فاسكبِ العمرَ في كأسِها
كلَّ فجرٍ
وَصَلِّ الضُّحى
كي يهلَّ المساءْ
إنّها
منذُ كانتْ
تُعلِّمُنا هجرَها
كي نحنَّ إلى وصلِها
ذاك طبعُ التي
بيتُها في سماءِ البهاءْ

— 4 —

حين أقرؤها آيةً آيةً
في كتابِ الهوى مرّتَيْنْ
أسمعُ القبّراتِ يُغنّينَ
ثمّ يَترُكْنَني عالقاً
في شفاهِ الغوى
كالأنين

* شاعر من سورية.

## ـ 5 ـ

كلّ يومٍ يُعلّمُني الليلُ درساً جديداً
إذا ما أتيتُ إلى كوخهِ
ثمّ يتركُني مثلَ قلبي وحيداً
يُفتّشُ كالطيرِ عن فَرخِهِ

## ـ 6 ـ

هُنا أو هُناكَ التقينا
غريبَيْنِ في تَمْتَمات الرياحْ
يَمُرُّ على مسمعَينا كلامٌ
ولحنٌ غريبٌ
كأنَّ الهوى قد رآنا معاً
فاشتهى وصلَنا
ثمّ...... باحْ

## ـ 7 ـ

حينَ أسألُهُ عن فتىً
ضاع في حقلهِ
ذاتَ قمحٍ
يُحدّثُني عن ليالي الحصادْ
حين يسألُني عن فتىً
ضاعَ في صمتِهِ
سوف أُسمِعُهُ صوتَهُ
خافتاً
كالحنينِ المُعادْ

## ـ 8 ـ

كان يقسو على نفسِهِ
غارقاً في دنانِ الأرَقْ
تارةً يقرأُ الخمرَ في كأسِهِ
تارةً
يرشفُ الورَقْ

## ـ 9 ـ

قال: دَعْني
يُؤَرْجِحُني الوعدُ
أسعى على شجرٍ حالمٍ
في جهاتِ الوطنْ
قلتُ:
إنّي يُعذّبُني البُعدُ
أسعى إلى وطنٍ نائمٍ
في رماد الدِّمَنْ

## ـ 10 ـ

يرفعُ الطفلُ ستراً عن السيّدِ
المُشتهي
جسَدَ السيِّدهْ
ثمَّ يُلقيهِ في أعيُنِ العاكفينَ
على طُهرِهِ
صُوَراً مُوصَدَهْ

## ـ 11 ـ

مَرَّ يوماً على بَيْدَرِ الوقتِ
أغضى
فقد كانَ شيْبٌ يُجرِّحُهُ
والدماءُ
تُلوِّنُهُ مثلَ نهرٍ
يسيلُ على كفِّهِ
حينَ جفَّتْ كواكبُهُ في عيون السماءْ

## ـ 12 ـ

إنّها
صرخةُ الطفلِ أجفلَهُ عابرٌ
ينثرُ الخطْوَ في دربِهِ
كُلَّ قيلٍ وقالْ
قلتُ:
لا تخْشَ
هذا هو العمرُ
يجري ويتركُنا
في رمادِ السؤالْ

## ـ 13 ـ

يقرأُ الجلّنارُ قصائدَه كلَّ أُمسيةٍ
ثمّ يأوي إلى حضنِ رمّانةٍ
ماجنةْ
ترسمُ الأرجوانَ الطريَّ
على خدِّهِ
ثمّ تمنحُهُ نفسَها
قُبلَةً ساخنةْ

## ـ 14 ـ

يغسلُ الفجرُ كفّيْهِ بالضوءِ قَبْلَ الصلاةِ
ويتلو قصائدَهُ الغامضةْ
يلبسُ الشجرُ المستظلُّ بحكمتِهِ جُبّةً
ثمّ يُلقي على ظلِّها
نظرةً وامضةْ

## ـ 15 ـ

في الطريق إلى بيتِهِ
خلفَ سُورٍ يضمُّ إلى صدرِهِ
المقبرةْ
راحَ يشدو مواجعَهُ
خطوةً خطوةً
ثمّ يسكبُها دفعةً
في فم المحبرةْ

## ـ 16 ـ

المرايا يُسابِقْنَهُ
حين يأتي إلى جدولِ العشقِ
في كفّهِ كأسُهُ المُطفَأهْ
أيُّ نارٍ ستملؤها
إن يكُنْ ضائعاً
ليسَ في بيتِهِ امرأةْ؟!

## ــ 17 ــ

لستُ أمشي لكي يرسمَ الدربُ خطْوي
على دفترٍ مُغلَقٍ
خلفَ خَطْوِ الحياةْ
إنما كنتُ أسعى إلى نُقطةٍ
خلتُها تُكمِلُ الحَرْفَ
حيّرَني صمتُهْ
في دروبِ الهُداةْ

## ــ 18 ــ

جاءَ يسألُني عن دمي
سالَ حِبْراً على صفحةٍ
في كتابِ العسَسْ
لم أجِدْ من جوابٍ سوى:
إنّني
ضاعَ منّي غدٌ في الطريقِ
إلى بيتِها
حينَ صاحَ الحرَسْ

## ــ 19 ــ

قال لي
وهو يطوي المَدى
قطعةً من نسيجِ الأماني:
تعالي إلى شفَتي
قُبلةٌ من عسَلْ
قلت: هذي أنا
أحرُفي منذُ كانت
تُحذّرُني من كلامٍ
تراءى لها مُرّهُ
في شفاه القُبَلْ

## ــ 20 ــ

سئِمَ اللُّعبةَ الطفلُ
نادى على فرَسٍ جامحٍ
في حقولِ الكتابْ
لمْ يعُدْ صوتُهُ
ضاعَ في أحرفِ الجزمِ
حاولَ إرجاعَه
من حضورِ الغيابْ

□□

# ماء لأسراب القطا

محمد حديفي *

رامَت مياه النهر يا نهرُ استدرْ
ما عاد في قلبي سوى دمعٍ تأرجحَ
في فضاء المقلتينْ..
يا صاحبي..
كم مرةٍ آثرت أن أروي الحكاية هامساً
وأجولَ مذبوح العبارة نازفاً
ما بين سمعِك واليدينْ..
لكنني.. ما كنت إلا الجمرَ
إذ يغفو على نصلٍ لشفرةِ دمعةٍ
ويفيقُ محمولاً على نعشٍ
لخيبةِ دمعتين..

* * * * *

يا صاحبي...
هذي المساءاتُ النديّة باللقاء المستحيل /العامري/
الليلكي لنا
ولنا صباحُ الأرض تكسوها الشقائقُ بالدماءْ
ونواحُ سنبلةِ الضّحى
تاهتْ على دربٍ تمزِّقُه المفارقْ

والدارُ ما عادَتْ تشرِّع بابَها في الليلِ
كي يأتي إليها آمناً
من جاء ملهوفاً وطارقْ
أضحى فناءُ الدّار متراساً
ومدخلُها....
خنادقْ.

* * * *

يا أيّها الآتي على شغفٍ
مدادُهُ من دمي..
هل كنتَ تعلمُ أنني
أسريتُ يوماً باتجاهِكَ..
مثقلاً بالبوح والصبحِ الخضيلِ
بهمسِ أسرابِ الحمامْ..
وأنا الذي بيديَّ أشيلُ الغيمَ مخموراً
وأحتضنُ المواسمْ
كم عانقَتْ عيناي تاريخاً منَ النور ابتدا!
كنا كتبناه معاً
جَدّي وجَدُّكَ ماثلانِ الآنَ
والدّمعُ الدليلُ

* شاعر من سورية.

لا الوقتُ يُشبهُ صبحَنا الموشومَ بالنجوى..
ولا هذا المكانُ هو المكانْ..
يا... صاحبي
قفْ فوق رابيةٍ لنا
ما العمر إلا لحظتانْ
إنّي أُصدّقُ إن أتيتني مرّةً لتقول لي:
لو كنت أعلمُ ما الذي كانت
تُخبّئهُ المرافئْ..
كفٌّ تلوّحُ بالصباح كأنّها حلمٌ ووعدٌ
كفٌّ تكوكبُ في اليبابِ نخيلَها
وتضيءُ أشرعةَ الموانئْ
فتراكضَتْ غزلانُ حلمي في خريفِ البوحِ
معلنةً خلاصي..
لكنني حين اقتربت من الرّبا
ورأيْتُ أفراسَ الرّهانِ صرخْتُ. يشهدُ خافقي.
يا دارُ ما عاشَ الذي يلقي
على أحجارِكِ السوداءِ وردا..
هذا أنا قدّامَ بابكِ مثقلٌ بالبوحِ مختالٌ
وعمري بسمتانْ
فالقلبُ مذ طرّزتِهِ صبحاً ونُسغَ حكايةٍ
أضحى يُوَقِّعُ نبضَه سحراً
ليرسُمَ نجمةً للنورِ في حلَكِ المكانْ..
وعلى نخيلهِ بانتظار الفجرِ
تنمو... ثمّ تنمو..
ثمّ... تورقُ وردتانْ.

❑❑

# على قمة قاسيون

□ عبد الكريم السعدي *

رَكـــبْتِ الــــبُعْدَ (إذ بـــنَّا) فغــــارا وَجُــبْتِ الــصَّمْتَ مــا بيــنا ، فــثارا
أتـــيتِ مـــع البـــزوغ غَـــدَاةَ جئـــنا فكـــنتِ الـــنُّورَ يــستبقُ الــنَّهارا
ســـــهرتِ الـــنجم في عقـــيانِ مـــاسٍ علـــى جـــيدٍ تـــلألأ واســـتدارا
فلاحــــتْ مـــنكِ آيـــاتُ التناجـــي وجاشـــتْ فـــيكِ أنفـــاس العـــذارى

****

تواصــــلنا علـــى شـــبقٍ كليـــنا فـــصغنا في تمـــردنا القـــرارا
تُحـــرِّكنا العواطِـــفُ والأمانـــي وتـــصهرنا هنـــيهاتٍ ونـــارا
كأنـــا لم نكـــن يـــوماً ببـــيْنٍ وعـــشنا الدهـــر في وجـــد الـــسكارى
تجاذبـــنا المـــشاعر في أمـــانٍ فتَثْـــبتُ في طويتـــنا اقـــتدارا
يُحَـــدِّثُ بُـــرْجُكِ الـــناريُّ عَـــنَّا فَـــيَعْقِدُ في ســـحابتنا الغـــضارا
علـــى أدراج ريـــح الـــصبح يأتـــي زئـــير اللـــيث ، يختـــصر الـــصحارى
فأنظـــر فـــيك (يـــا لَـــيْلايَ) نجمـــاً تواشـــج فـــيكِ مـــن عهـــد تـــوارى

* شاعر من فلسطين يقيم في سورية.

فلاح اليومُ في بشرٍ وأنسٍ　　　وصَفّقَ بالبشائرِ واستدارا

ألا يا طيرَ فائزنا انتظرنا　　　على وعد وقد سرنا وسارا

يناجي البلبل الغريد أُنثى　　　وقد عافت شفاهها انتظارا

فيلثمها بقبلته مَلِيّاً　　　وتشكره إذا غنى وطارا

شفاه الوجد من زهر الندامى　　　تُعَرِّشُ فوق جبهتها ازدهارا

تُعَرِّشُ بالسَّنا وتبيتُ سكرى　　　وقد سكنتك يا عرسي جهارا

فحار العمر ما بينا طويلا　　　وما كنا على قرب حيارى

أفتش فيك عن نفسي فألقى　　　ظلالي في حناياك أخضرا

وذاتي فُلّةٌ غَرَسَتْ وناماً　　　فأورثها تفرعك انبهارا

فَشَفّتْ في المشاعر يا سميناً　　　تبعثر فوقنا ثلجاً وغارا

أراك الآن زنبقة ووردا　　　إذا ما الياسمين بك استجارا

أحبك يا دمشق (فلا تنامي)　　　كما صفد وقد سحرت نزارا

نزاريٌّ أنا يا شام شامي　　　ومفتون بليلك والسهارى

ومفتون بما استهوى نزاراً　　　وما غناه في روح الغيارى

أحبك يا شآمي قاسيوناً　　　يطل عليك والنعمى منارا

فأرسم فيك أنفاسي جنوناً　　　وغاليتي تخيط لك الخمارا

# أوّل الكلمات..
# اقـــــــرأ.!

□ عدنان كنفاني *

كيف جئتُ إلى هذا المكان.؟ أيّ ريحٍ حملتني إليه.. أسمعُ وأرى وأحسّ.. أسبحُ في الفضاء بلا جناحين.. وأمشي بلا ساقين..

يا لصفاءِ روحي.!

هل تُراني رأيتُه في وقت ما.؟ أم أن صورتَه تعلّقت بذاكرتي من قراءات دفترِ عزّ الدين.؟

ألمَسُ في صفحاته الصغيرةِ تفاصيلَ المكان الموصوف، فأقرأ:

ـ تقول أمي: المخيمُ ليس بيتَنا.! بيتُنا هناك.. فيقتلني الحنينُ إليه، إلى سفحٍ أخضرَ يفترشُ عتباتِهِ، ويمتدُّ ولا يتوقف سيلهُ الأرجوانيُّ حتى تقاطِعَهُ حبيباتُ عرقٍ تلتقطُها أمي بمنديلها الأبيض، يقترب المساء، تجمعُنا مقاعدُ خشبيةٌ عليها وساداتٌ كثيرةٌ تتحلّق حولَ بركةٍ تتوسطُ ساحةَ الدار، تصبّ فيها ثلاثُ نوافير، وتظلّلُها داليةٌ عجوز تعربشت على أعواد قصب فتشابكت معها وأقامت، ترسل ظلالها ولا تتعب، وتدلّي عناقيدَها ولا تنضب.. يصبّ أبي كأس شاي، ويريحُ عينيه المتعبتين في امتداد الفضاء.. كان يغفو وهو بانتظار العشاء.. هكذا قالت أمي..

أصحو من هلوسةِ قراءاتي، فأرى الناسَ حولي، يروحون ويغدون بلا ضجيج، تتهادى أجسادُهم الهلاميةُ على موجات عشبٍ أخضرَ، لا.. ليس أخضرَ، بل مزيجَ ألوانٍ ما رأيت مثلها إلا في حكايات أم بدر..

لو أستطيع أن أتدحرجَ.! أحشو في رأسيَ الهادئ ريحَ الأديم العذريِّ الممتد حولي بجماله الخلّاب ولا أجد لحلاوته وصفاً..

ـ رأسيَ الهادئ هذا.!؟

الآن تذكرّت.. كنت أسيرُ وراء تلك المرأةِ البدينة، كأنها أم بدرٍ تتكئُ بيدها على خاصرتها، وتنوء بحَملِ صُرّةٍ ثقيلة.. وكلما سألتُها:

ـ ماذا تحملين يا أمّ بدر.؟

---

* قاص من فلسطين ـ يقيم في سورية.

تضحك ملء شدقيها، تتظاهرُ بالخجل، تدرك أنني أعرفُ سرَّها، تطوي رأسَها فيغيب نصفُه بين طيّات رقبتها الغليظة..

أجد نفسي في مكان ليس بمكان، لا تحدّهُ حدود، أفقٌ لازوردي واسع، تظللني ثرياتٌ ملوّنةٌ بألوان قزح..

لا سماءَ ولا أرضَ، وبوّابةٌ عملاقةٌ، أرى قواعدَها ولا أرى لها نهاية، على جانبيها رجالٌ ما رأيت أبهى من طلعاتهم.. بين أيديهم ألواحٌ وجداولُ حساب..

نورٌ يتخلل كلَّ شيء، يخترق جسدي وأجسادَ الناس الرائعين..

ـ ناسُ قريتنا كانوا رائعين.!

هكذا تقول أم بدر..

ترى من خلال أجسادهم أنهاراً من عسل، وأشجاراً تطرح المنّ والسلوى، وقاماتٍ فارهةً ترتدي ملابسَ بيضاءَ نقيّةً كأنها بيارقُ الصحابة.

هل هي الجنّة؟

حسبتها أم بدر، فتساءلت.. من جاء بها إلى شوارع المدينة؟ وأعرف أن حدودَ حياتها لم تتجاوز قريتَها، وأزقة المخيم؟

أطلقوا عليها ألقاباً كثيرة.. أم الشهداء، أم البنين، أم المخيم.. أنجبت عشرةً من الذكور، ودفنتهم واحداً بعد الآخر، عزّ الدين أصغرهم، لم يعثر أحد على جثّته فسوّت له قبراً، دفنت فيه أشياءَه وأسماله.. كان يكتب في دفتر صغير، يحافظ عليه كقطعةٍ منه.. يوم غادرها للمرة الأخيرة أعطاها الدفتر، قال لها:

ـ هذا أنا وأنت يا أمي..

ولم يرجعْ.!

قالوا تناثرت قامتُه على مساحة المعسكر، فحرثوا المنطقة بالجرارات وسوّوْها غير ما كانت..

أذكر أنني أحضرت لها من هناك حفناتِ تراب دفنتها في قبره، واحتفظت بقبضة.. قالت:

ـ إن شهيداً ما سيسكنه ذات يوم..

ومسحت رأسها، ولم ير أحد دمعةً في مآقيها..

مَنْ هذه المرأةُ؟ ترسل أولادَها، وتستعيدُهم جثثاً.!

تارةً يأتون بها من الشرق، وتارةً من الغرب.. أيّ عالم يتفقُ على فنائهم؟

في ذلك المساء، وجدتُ باب دارها موارباً فدخلت، رأيتُها تفتح الصرّة، وتخرجُ منها صُرّةً أخرى، فكتها عن تراب، ترابٍ فقط.. وضعتها أمامها، على بلاط النافذة، وراحت تنشج بحرقة..

لحظةً أحست بوجودي لم تنتفض ولم ترتبك، أخذت بيدي وأجلستني إلى جانبها..

قالت وهي تشير إلى أفق لم أتبينه:

ـ هذا أبو منصور المغربي.. وهؤلاء أولادي العشرة.. يقف وراءهم فوزي القطب.. إنهم يأتون إليّ كل مساء، يخرجون من هذا التراب، نتحدث ساعة، ثم نفترق..

- أنت لا تعرف فوزي القطب.؟

كان يأخذ شباب المخيم إلى البساتين والجبال القريبة، يدربُهم على القتال، ويعلمُهم كيف يركّبون المتفجرات، حتى صاروا رجالاً، يقول لهم:

- الصراصيرُ وحدَها تموت تحت (البصاتير) الثقيلة..

تعلّم من الألمان أيامَ الحرب العالميةِ الثانية، كيف تُصنع الألغامُ وتُفخّخ، واخترع أولَ قذيفة تُطلقُ من مقلاع كانت بحجم حجرٍ صغير، تُرمى فتنفجر..

رجل ولا كل الرجال.. لم يتزوج، وبقي على وفائه للرجال الذين قاتلوا وقاتل إلى جانبهم.. إبراهيم أبو ديّة، وأبو منصور المغربي، وكامل عريقات، وعزمي الجاعوني.. وغيرهم وغيرهم..

- هل تعرف.؟ فوزي القطب هذا....!!

وكأنني رأيت وجهَهُ الأحمرَ، ويديه المعروقتين. يصنع متفجرةً شديدةَ التعقيد، تزن ألف كيلو غرام، يركب أجزاءها في سيارة شحن كبيرة يقودها أبو منصور المغربي، يركّنُها في المكان المرسوم، بعد لحظات تنفجر.. وتدمّر الشارعَ كلّه..

- أنت لا تعرف أبا منصور.؟

- بل أعرفه.!

في ذلك الصباح أفقتُ على طرقاتٍ مجنونة على باب بيتي، أم بدر بلهفة لم أعهدها من قبل، أمسكت بيدي، وركضنا إلى بيته..

رأيته مستلقياً على فراش ضنْك، لأول مرة أراها مرتبكة، وخائفة.. سألتني وهي تهزّ يدي بعنف..

- هل مات.؟

أم بدر تجيد الحديث، ولا تحسن القراءة.. أخرجت من ثنيات ثوبها الفضفاض دفتر عزّ الدين، ودفعته أمام وجهي.. قالت:

- خذه.. واقرأ لي منه في كل يوم..

وكنت أقرأ لها حتى حفظت وحفظتُ كلماته عن ظهر قلب. كتب على صفحته الأخيرة:

- أول الكلمات اقرأ، وحتى نهاية الأسفار.!

مضى عزّ الدين ولم يرجع..

ومن يومها لم يتبق لها أحد فنذرت نفسها للجميع.. ليس لها إلا حضورُ المآتم، تحمل صرّة لا أحد يعرف ما فيها إلا أنا، وتتنقل بين الثكالى والأراملِ وأمسياتِ العزاءات الكثيرة، تواسي هذه وتحنو على تلك. وتطلق بين كل جملة وجملة:

- دفنتُ فوزي القطب، وأبا منصور المغربي، وأولادي العشرة، وما زلت أمّ بدر..

كدت أناديها، وأنا أراها تتهادى وسط الزحام، لكن شيئاً محرقاً، كأنه صفيحةُ نارٍ انفجرت بين عينيّ، وضربت مؤخرةَ رأسي.. سقطتُ على الأرض بلا حَراك..

هل هو الموت؟ يأتيني هكذا في لحظة خاطفة.. لا أملك سلطةً على حواسي، أطرافي مبتورة، وفمي توقف عن علك لساني، وفقدت السيطرةَ على كل شيء..

لابد أنه الموت.! بل هي اللحظات التي تسبق الموت.. أحس بالناس من حولي.. أسمع همساتهم الدهشة..

مسكين.. يا حرام على شبابه.. قبل أقل من لحظة كان يقف مثل النخلة..

حتى إنني أرى تفاصيلَ وجوههم، لكنني لا أستطيع شيئاً..

عيناي متحجرتان، وخيطُ دم أحس بسخونته يزحف إلى جانب أذني. لابد أنها السقطة وارتطام رأسي بحجر الرصيف..

أغيب لحظة وأعود أخرى لكنني ما زلت على قيد الحياة.. هكذا قال رجل وضع رأسه فوق صدري، وسمع وجيباً خافتاً.. قلت: نعم أنا على قيد الحياة، ولم يسمعني..

الآن أسمعُ صوتي، واضحاً كما لم يكن من قبل. يأخذه الصدى إلى وديان بعيدة لا أستطيع لها سبراً، ويعود إلى أذنيّ كأنه رنّاتُ الفضّة. يلوّح لي شيخٌ بيده الناصعة، فيبعث في نفسي قُشعريرة، تهصُرني حتى الثمالة، أتمنى لو يلبث الدهرَ يناديني.. نورٌ يضيء وجهه، وقصاصاتٌ عقيق تتخلل لحيتَهُ..

أيدٍ كثيرةٌ حملتني بحذر..

ـ يا جماعة لسه فيه روح.

وتسارعت خطوات الناس بي.. أدخلوني إلى سيارة عابرة تطوّع سائقُها بنقلي إلى أقرب مستشفى..

يا إلهي.. صفيحةُ نار انفجرت بين عيني.. صفيحة نار.. صفيحة نار.! بل صفيحتان..

رأيته مستلقياً بلا حَراك على فراش ضنك، شعرهُ الأشيب الغزير يغطي جبهته، وتفاصيل وجهه ما زالت تحمل الصرامة والقوة.. أسندت رأسي إلى صدره سمعت وجيباً خافتاً، أدركت أنه ما يزال حياً.

هذان الكتفان الصلبان.. حملا صفيحتين محشوتين بالديناميت..

الوقت قبيل الفجر.. فوزي القطب يتوارى في نهاية الزقاق.. أشعل الفتيل، وحمّله الصفيحتين، وهمس بحذر:

ـ ثلاث دقائق فقط..

هرول مخترقاً الفناءَ الخارجيّ إلى درج الطابق الأرضي، دخل الدهليز الرئيس، على جانبيه غرف الحرس، مكتظّةٌ بالعسكر، بعضهم يستعد لنوبة حراسة، وبعضهم الآخر يقضي استراحة.. لم يلفت دخولُه المفاجئُ انتباهَ أحد فقد تعودوا على رؤيته كل صباح يحمل إليهم مياه الشرب من نبع الفوّارة.. ينقلُ صفيحتين إلى الطابق الأول ومثلهما إلى الطابق الأرضي..

يسمع عسيس الفتيل، يُخرج صوتاً مثل طقطقة خطا عقرب، يحثّه على الإقدام قبل أن ينفَدَ الوقت.. يُلقي واحدةً إلى داخل الغرفة المحتلّة جهة اليمين وأخرى إلى اليسار، وينطلق مستقيماً ثم يقفز من النافذة إلى الخارج، يتسلق السورَ يحتضنه عبد الله العمري ويقبّله فوزي القطب، ويبتعدون عن المخفر الذي تحوّل مع من فيه بعد لحظات إلى ركام..

كان يسمعُني إذن، كما أسمع الآن ما يدور حولي.. ويسمع أم بدر ونُواحَها الذي يقطّع نياط القلوب..

لم أرها من قبل كما أراها الآن.. ماذا يعني لها هذا الرجل؟ أعرف أنه جارُها وصديقُ طفولةِ زوجها الذي ارتحل باكراً، وصديقُها من بعد، لا تنقضي ليلة قبل أن يقضيا وقتاً طويلاً على عتبة بيته أو بيتها.. تتحدث إليه، ولا يتحدث إلا لِماماً..

كنت صغيراً في ذلك الوقت أدرس في مدرسة قريبة من المخيم، وأعرف أولادها العشرة واحداً.. واحداً.. رأيتهم مع أبي منصور مراتٍ كثيرةً، أتساءل مثل غيري:

- أين يمضون الوقت؟ يغيبون عن المخيم غالب أوقات النهار..

يوم استشهد ثلاثةٌ منهم دفعةً واحدة، بدأنا نعرف..

قالت بعد أن فرغنا من مراسم دفنهم:

- ولا يهمّك أبا منصور في عندي غيرهم.!

أحسُّ بصمت المكان الذي أدخلوني إليه، أشعر بأنفاس رجلين يحيطان بي، يتهامسان..

أحدهما مدّ يده إلى جيبي وانتزع محفظتي، والدفتر الصغير..

لابد أنهما يتقاسمان الآن ثروتي التي استلمتها أمس فقط، ثلاثة آلاف ليرة بالتمام والكمال.. يتفاوضان....

لا يهم، لم أعد أكترث للأمر مادمت في طريقي إلى عالمٍ آخرَ..

عندما جاء طبيب المخيم الدكتور حسّان، قال بصوت ضعيف لكنه حاسم وهو يهزّ رأسه يمنة ويسرة:

- لا فائدة.. نزيف،

"وأشار إلى رأسه".. صرخت أم بدر:

- لكنه حيّ..

أجابها بثقة عارف:

- حيّ ميت.. نزيف دماغي ليس له علاج حتى ولو أخذتموه إلى آخر الدنيا.. الأعمار بيد الله، لن يطول الأمر أكثر من خمسة أيام أخرى على أبعد تقدير..

بعد أربعة أيام مات أبو منصور..

قبل أن يلفظ نفسهُ الأخير رأيت في عينيه ذلك الحلم الذي يتراءى لي الآن، مرجٌ أخضر، تحفر خطواتُ الفلاحين في نسيجه طرقاتٍ ودروباً ضيّقةً لكنها تكفي رحلاتِ ذهابهم وإيابهم من وإلى كروم الزيتون والتين.

في ذلك اليوم أمسك يدي، كأنه يمسك بها الآن.. يجلس إلى جانب رجل أحمرِ الوجه، ويداه معروقتان.. يفترشان مرجاً أرجوانياً، ويحلمان.. أخاف من أسئلتهما، فيشدّني إليه.

أرى وجوهاً أليفة أخرى.. تبتسم لي وتستقبلني ببشر..

مات أبو منصور على فراش حقير، لا يملك قوت يومه، أم بدر وحدَها ودعتهُ بتلك الابتسامةِ الصافية، كأنها تعرف أنهما سيلتقيان يوماً في مكان وصفته لنا فجاء كما وصفت.. يطالعني دفتر عزّ الدين:

- أول الكلمات اقرأ، وحتى نهاية الأسفار.! علمْتني يا أمي أننا سنلتقي ذات صباح، تعرفين ما لا أعرف، وقد صدّقتك.. سأحمل إرثي وأمضي، خطوة على الطريق، أحبك يا أمي..

ثم مضى ولم يرجع..

أحسّ براحتين باردتين تجوسان جسدي..

ـ لا فائدة.. نزيف دماغي..

وقبل أن يخرج من الباب أردف:

ـ أرسلوا في طلب أحد من عائلته ليأخذه..

سمعت ما قاله بوضوح، فلم أكترث..

رأسي يستريح تحت يدها، أشم رائحة تراب تنتشر في فضاء المكان.. وصدى صوتٍ عفرته زغاريدُ الوداع:

ـ أنا أمُّه.!

ثم انساب همسُها إلى صدري، كأنه نافورةُ ماء بارد تسكن تحت عريشة خصبة.. تمنيت لو أحمل معي هذا الصوتَ إلى الأفق الذي يروح أمامي ويغدو بين لحظة ولحظة..

أذرعٌ بيضاءُ تمتدّ نحوي، وألسنةٌ عملاقة تظلُّ تردد.. اقرأ، اقرأ..

حدثينا أنت يا أم بدر، فقد سرقوا دفترَ عزّ الدين..!

بعد لحظات، أخذتني في صُرّتها.. حفنةَ ترابٍ جديدة.!

❑❑

# أنياب الظلمة

❑ محمد رشيد رويلي *

مصادفة رأيتها.... وقعت يدانا على قطعة قماش بعينها..... مصادفة لامست أناملي أناملها.... رفعت عينيها إليّ، فغمزتها.

ضحكت، وقالت: كأني أعرفك!! ابتسمتُ، وقدمت لها نفسي، وما تزال أناملي تعبث بأناملها.....

ـ تشرفنا، وأنا نهى معلمة، وأعتقد أنني قرأت لك رواية أبكتني كثيراً... إذن هو أنت؟!

ـ أعتذر عن دموعك، وأؤكد لك آنستي أنني لم أكن أقصد استدرار العطف أو البكاء على ما كان، قَدرَ ما كانت غايتي كتابة الحقيقة....

ـ أنا لا أشك في ذلك أبداً، لكن لِمَ تكتب الحزن والألم، وتجعلنا نذرف الدموع، ونطلق الزفرات؟!

ـ أعطني فرحاً لأكتبه...

صمتت نهى، وهزّت رأسها بتثاقل قائلة:

ـ الحق معك أيها الكاتب...

عندما خلّصت أناملها من كماشة يدي قلت:

ـ هل أعجبتك قطعة القماش هذه؟

ـ جداً... أحب هذا اللون، وهذا النوع من القماش.

ـ ماذا ستفعلين بها؟

ـ أنوي تفصيل طقم منها، وأنت؟

ـ وأنا كذلك، وسأدفع قيمة القطعتين إذا سمحتِ لي.

ـ لا تفعل أرجوك.

ـ اجعليها عربون صداقة.

وأمسكت أناملها المسترخية بجانبي، وضغطت عليها برفق، فهزّت رأسها موافقة.

خارج المحل قلت لها بصوت خفيض:

ـ متى أراك؟

---

* قاص من سورية.

أجابت بهدوء:

ـ غداً في مثل هذا الوقت ستراني هنا.....

* * *

فضاءات الرؤى ملأت فؤادي، وحطّت رحلها عند الجفون.... للوجوه التي تتيبس تحت قناع الكآبة أنحني....

أخشى أن يخمد اشتعال روحي، وتغمرني ثلوج لا تذوب.... في دمي يورق زهر المجهول.... تخنقني العتمة في مشارف الوقت.

لم يبق في صدري غير رماد الجمر ودخان الحسرة. تشققت شفتاي في يأس الصراخ، وناحت شموس الحلم في عزّ الشروق. قلبي برغم الهواجس والعواصف يهرول حافياً خلف كلّ جميلة.

أرنو إليها كصائم يرقب دويّ مدفع الإفطار. أتسلق بداخلها سلّم الأفكار، وأبعث فيها دفق الغيم والأمطار.... لمحتها كتمثال من الدموع ينوس البوح في ظمأ العيون...

تصهل شهب السماء، وينام الليل عُرياناً، وتحتمي الأسرار من خطر النهار.

حملقتْ عيناها فعربد المكان، غرقتُ في بحرِ عطرِ شذاها، اقتربت مني كثيراً.. أوردتي تعانق في مساء الريح باصرتي، وبصوت يحمل انكسار الغيم قالت:

ـ أمي تحب أن تراك، هيا فبيتنا غير بعيد من هنا.

تعانقت يدانا، وأنا ألملم الحروف، أتمسك بها، فتحملني إلى حيث تتألق المسافات المسكونة بألف صباح، وشرعتُ أزفُّ البشائر لرياح الوقت، فتسقط كل الجهات، وتهرول نحو شوارع ملتفة حول بعض النساء اللواتي نسجن من الفجر قامات حزن...

تخليت عن يدها، وأمسكتها من خصرها، وهمست في أذنها:

ـ أحبك يا نهى.... أحبك في كل قطرة ضوء تجدد خضرتنا... أحبك فوق حدود الكلام....

ـ بهذه السرعة؟!

ـ نحن الكتّاب يا نهى ملح الأرض والبذور، ونحن كالسنا لا نعرف القبور... أحببتك عندما رأيت في وجهك أنهاراً تتماوج، وأنساماً تتبختر، وعلى هدبك تحبو ألف رؤيا، ومن شفتيك القانيتين يخرج بوح شفاف يخطف الحزن من الكون، ويخفيني لؤلؤة في رحم الأصداف. الله يا نهى كم رأيت فيك أشياء وأشياء؟!

ـ بهذه السرعة؟!

ـ ومن النظرة الأولى فلا تعجبي.

ـ دون أن تعرف عني شيئاً؟!

ـ وماذا يجب أن أعرف؟!

ـ رائع أنت، وأنا سعيدة بلقائك... هذا هو البيت لقد وصلنا.

* * *

بلا عينين أرصد بابك الموصد، أواكب خاطري المجهد، صَدِئَتْ في حدقتيّ الأمنيات، فيا حبيبتي سباني لحظك القاتل، وأقعدني لهاث العمر خلف هوادج العشاق، أصانع فيكِ وهماً لم أعش فيه.. وجهك المخزون في قلبي ينتظر التشظي، ولا أعرف ماذا سينتظرني؟!

قالت أمها:

- أهلاً بك يا ولدي.. حدثتني نهى عنك قليلاً.... أرجو أن تعرّفنا عليك وعلى أهلك.

- أنا يا خالة كما ترين لا أمل سوى أوراقي وأقلامي أسافر بهما إلى أقصى الدنيا، فهلاّ سمحت لابنتك مرافقتي بدون مقدمات؟

- اسألها يا ولدي، وهي ستجيبك.

- يا نهى أرغب أن أسقط أوجاعي على يديك، كفاني في دروب الريح استجدي. أحسُّ في عينيك مرثاتي، فماذا تقولين؟

دمعت عَيْنا نهى، وقالت بأسى:

- أيها الكاتب.. أنا طير مذبوح أخفي سرّي بين ضلوعي حتى يطفو في دموع العينين، وستهجرني سريعاً، ولن تدخل صدري لتسكب فيه خوابي الخمر، وترشّ العطر..

- آه يا نهى.. لقد شربت من شريان الخمر المعتق، وعرفت أن في صحرائك التيه، وصهيل الحزن في عينيك، فماذا جرى لك أيتها الغالية؟!

شربت نهى دموعها وحزنها، والكمد المشبوب في ضلوعها حرائق مشتعلة....

- ما بك يا نهى.. صارحيني...

وقفت أمها، وقالت متوسلة:

- صارحيه يا بنتي، وأنا سأذهب أعدُّ لكما فنجانين من القهوة....

وخرجت...

- أنا لست عذراء.... فماذا تقول؟

- سأسمع ما يقوله النهر الخالد، وأعود....

كان النهر يحاور ضفتيه، ويطرح أسئلة حارقة للعشب والطميّ.. يمضغ عشب الليل، ويلبس قفاز الختل....

سمع صوتاً يؤذن له بالرحيل، فبكى، وسار حزيناً يائساً يحفر في جلد الصدر تباريح السر، ويرهقه الوجد.

أفاقه صديد، ويحسُّ أن الأرض به تميد، والظلمة تمزقه بأنيابها، فيسقط مشبوباً مسلوباً مشتعل الأوجاع، يصرخ بأعلى صوت:

أيها الليل لماذا تتبعني نوائبك؟

ارحل أيها الليل، واترك خلف العتمة نجمة تحمل بيدها سيفاً تشقُّ به صدرك...

يا قانون القبيلة والقيل والقال لن أظلَّ في زمن الضياع أبداً، ثم عاد أدراجه ليطفئ لواعجه، ويرفع الأثقال عن أرضٍ تضيق بها الحياة.

□□

القصة ..

# تلمـــــيذة!

❑ كنينة دياب *

**ارتدت** أمّي ملابس الخروج ووضعت منديلها تغطّي شعرها بالطّريقة التي تعوّدت عليها منذ زمنٍ طويل. فقد أخبرتْنا أنّ والدها ألبسها الحجاب منذ بلغت الحادية عشْرة من عُمرها.

**أمّي** في الثانية والخمسين الآن. تضع لوحةً فيها سورةُ "يس" من القرآنِ الكريمِ في غرفتها دوماً. تساعدُنا في دروسنا بالتّوجيه دون أنْ نراها تُمسكُ قلماً، إلاّ لرسم الأزهار الجميلة. ترسمُها على القُماش، ثمّ تبدأُ بتطريزها بالخيوط الملوّنة المتناغمة. قلّما رأيت أمّي دون الإبرة في يدها. فهي تَخيطُ لنا ملابسنا، وتقومُ بواجبات البيت كلّها، وتُنفذّ طلبات أبي.

**إنّه** اليوم الأول لها في المدرسة المسائيّة لتعليم الكبار.

**عندما** كنّا صغاراً عوّدتْنا أمّي أنْ تُمسك بالكتاب، وتطلب منّا أنْ نقرأ الدّرس أمامها، فإنْ أحسّتْ تلكّؤاً منّا أو تأتأةً حين نقرأ، تطلب منّا مراجعته ودراسته بشكل أفضل. وإنْ قرأنا بشكل جيّد تسألنا أسئلة عن موضوع الدّرس ذاته. لم يخطُرْ ببالي أبداً أنّ أمّي لا تعرف القراءة والكتابة إلاّ عندما كبرْتُ. سمعتُها تصلّي وتدعو الله ألاّ تموت قبل أنْ تستطيع قراءة سورة "يس"، ربّما تتمكّن من قراءة القرآن كلّه.

**توفّي** أبي منذ مدةٍ طويلةٍ، وعندما صرْتُ طالبة في السّنة الأولى في الجامعة استطعتُ إقناعها بأنْ تذهب مع جارتنا إلى المدرسة المسائيّة لتعليم الكبار. ولتجرّب، بدلاً من الفراغ الكبير الذي تُحسُّه في غيابنا عنها طوال النّهار، وانشغال كلّ منّا في شؤونه!

أعدّتْ أمي نفسها اليوم. لكنّها بدتْ مضطربة ومُحرجةً، ومرتبكةً، ومتشعّبة المشاعر، ومُشتّتة.

**بعد** أيّام رجعْتُ من الجامعة، فوجدت أمّي تجلس بمفردها، بعد أن أعدّتْ لنا طعام الغداء، تحاول قراءة نصٍّ من كتاب بيدها. أسرعت إليها أقبّلها سعيدة بها. لكنّي رأيت الدّموع على خدّيْها.

- ما بك يا أمّي؟

- هناك كلمات نسيت كيف قرأتُها المدرّسة. لا أذكر شيئاً. أعتقد أنّني قد كبرتُ، ولا يُمكنني المتابعة.

- ماما، حياتي، هذا طبيعيّ في المراحل الأولى، ثمّ تعالي، سأساعدك الآن تماماً كما ساعدْتني وأنا صغيرة.

---

* قاصة من سورية.

**أمسكت** الكتاب وأمسكت بيدها، أشير بإصبعها هي على الكلمات، وأقرأ ببطء كلّ كلمة على حدة، وأدرّبها على قراءتها. عندما قرأتْ أوّل سطر بمفردها كادتْ ترقص لشدّة فرحتها. لم أجدْ أمّي سعيدة بمثل تلك السّعادة يومها، وذاك البريق في عينيها! ثمّ تنهّدتْ، وقالت:

- لكنّ المدرّسة تريد هذه الجملة إملاء غداً.

- لا بأس نتدرّب عليها معاً.

- كيف وأنا لا أعرف كيف أُمسك بالقلم جيّداً بعد!

- بل تعرفين، وأنت رسّامة أزهار بارعة، والكتابة الجميلة نوع من الرّسم أيضاً.

**وبدأتْ** أمّي مشوارها مع القراءة والكتابة. أفتقد وجودها أحياناً ونحن أمام التّلفاز، نتابع برنامجاً أو مسلسلاً. أبحث عنها فأجدها، تفتح القرآن، وتحاول تهجئة الحروف في الآيات أو السّور القصيرة. تمنّتْ أن تتعلّم كلّ شيء بسرعة.

**حاولتُ** مساعدتها في معظم الأحيان، لكنّها تفضّل أنْ تساعدها أختي. هي مولعة بأختي وتتوقّع أن تعتني بها ربّما أكثر منّي. تعود أختي من عملها مُتعبةً، ولم تكنْ صبورة معها، لم تكنْ طويلة البال على أحد، فأحياناً تقول لها بعصبيّة:

- لقد شرحت لك ذلك أكثر من مرّة، فلماذا لا تتذكّرين؟ ركّزي حتى تفهمي.

**بكتْ** أمّي بحُرقة بسبب ذلك. حاولتُ تهدئتها، ومراضاتها، لكنّها كالطّفلة العنيدة تريد أختي، التي تحبّها أكثر من أيّ منّا، فهي المفضّلة والمقرّبة إليها، تُذكّرها بشقيقتها التوأم الّتي تفقدها ربّما في أيام صباهما الأولى، فكما تقول هي تشبهها كثيراً.

**ذاتَ** مرّة، جلستْ أمّي تستعدّ لاختبار في الإملاء، تقول لها أختي الكلمات، وهي في سريرها، تريد أنْ تنام بعد الغداء. تعود من عملها مرهقة، وأمّي تحاول أنْ تتدرّب على الكتابة. نامتْ أختي، ولم تنتظرْها حتّى تنهي واجبها. دخلت أنا. حاولت المساعدة، لكنّ أمّي لكثرة ما كتبتْ إحدى الكلمات ومسحتْها بالممحاة، أصبح المكان في الورقة رقيقاً جداً لدرجة أنّ القلم دخل في الورقة وبرز من الصّفحة الأخرى. فضحكْنا معاً. ضحكتْ أمّي لكنّ الدّمعة في عينها حيرى تداريها. وضعت القلم في الثّقب، ورفعت الدّفتر كلّه بالقلم، وراحتْ تُلوّح به، ثمّ قالت:

- لنْ أذهب إلى المدرسة اليوم. لا أريد أنْ تسخر زميلاتي منّي.

- ماما، بلْ سنتدرّب، أمّا هذه الورقة فيمكننا التخلّص منها ونبدأ من جديد.

- لا وقت لديّ، يجب أن أذهب بعد قليل.

- فلنحاولْ.

**أدركتُ** أنّ أمّي تحتاج إلى الحنان، والرّعاية، وأنْ تُحسّ أنّ أحداً يهتمّ بها، وبدراستها، ومدرستها، تماماً كما فعلتْ حين كنّا صغاراً. وحاولتُ جاهدة أنْ أُحقّق لها ذلك. رغم أنّها تجاوبتْ معي، لكنّ قلبها ظلّ مع أختي، وتمنّتْ لو أنّها هي التي تقوم بذلك. تعيش أختي كثيراً في أحلام اليقظة، ربّما تعيش حالة حبّ، أو طموح خاصّ.

**استعادت** أمّي ثقتها بنفسها، ومشيتُ معها حتّى باب المدرسة. سلّمتْ على زميلاتها. شكَتْ كلّ واحدة للأخرى: "والله لم أجدْ الوقت للدّراسة ولا لتحضير درس الإملاء".

**رفعت** أمّي رأسها باعتزاز، وتظاهرتْ بأنّها لا تسمع شكواهنّ، ثمّ دخلت الحصّة قبل أنْ تدخل المدرّسة الشّابة "سناء".

**يومها** جاء وفد من (التلفزيون). وطلبت المدرّسة من أمّي أن تكتب على السّبورة نصّ الإملاء، وقالت للمذيعة هذه تلميذة مُميَّزة مُتَميزة.

أحسّتْ أمّي أنّها فوق الرّيح، في السّماء فوق الغيوم، وهي تكتب بثقة وبخطّ جميل، والجميع يصفّقون لها، تحيّة كبيرة لأكبر دارسة متفوّقة في مدارس المدينة.

❑❑

# صمت المحابر

□ عوض سعود عوض *

* المرأة التي تكتب على الرمال غير مرة وبأكثر من لغة، أي امرأة هي؟!

**(1)**

تفقد رشدك أمام رجل يدخل غرفتك، وبكل هدوء واتزان يطلب إليك أن تستمع إليه وقبل أن تقدم أي ضيافة. أصر أن يحدثك بقصته. قال: لم تخبرني زوجتي عن علاقاتها السابقة. لو فعلت ذلك لما تزوجنا، ومع ذلك ظلت حياتنا مستقرة حتى عودتك من السفر. تغيرت كثيراً. البارحة صارحتني بماضيها؛ وما كنت تمثله في حياتها، وطلبت إليَّ أن آتي إليك وأشرح ما نحن فيه... هل تعلم أنني كنت أحسُّ أنها مرتبطة بغيري، أعلل ذلك وأقول إن لكلِّ إنسان قصة، وأنا لن أرغمها على حبي. هذه الدملة فشتها عندما فتحت لي قلبها وحدثتني عن علاقتكما، شعرت أنها صادقة، دموعها وكلماتها وتعبيراتها أبلغتني ما خبأته طوال سنوات. إنها امرأة رائعة متمسكة بأسرتها. لا تريد لماضيها أن يعذبك ويعذبها. لكلِّ امرئ من ماضيه عبرة. لقد زادت ثقتي بها. أقول لك إنها حياتي وإنني أحبها، ماضيها ملكها، أما الحاضر والمستقبل فلنا جميعاً.

**(2)**

منذ اليوم الأول لعودتك وأنت تسأل عنها، وعندما لم تجد من يدلك غامرتَ وذهبت إلى بيت أهلها، قلت لأخيها إنك أعرتها مجموعة كتب، أنت بحاجة إليها. صدمتك إجابته، إلا أنك واصلت البحث حتى وجدتها ذات أصيل. أعطتك رقم هاتفها وموعداً بعد أيام. كنت تريد أن تعرف عنها كلَّ شيء. قالت: من غير المنطقي أن نتحدث في الشارع، دعني الآن وإلى اللقاء. ابتسمت وتابعت طريقها. أما قلبك فقد ذهب معها. لم تنس أنها وعدتك بالزواج، وضعت يدها بيدك وأقسمتما على ذلك. لولاها لما عدت. ما زلت تذكر كيف تأتيك وجسدها الرخامي يهتز متوافقاً مع مشيتها، دلعها يتناغم مع اكتناز صدرها بعصفورين يتشاجران، فتشتعل على وقع حراكهما. بحضورها تبدو الحياة رائعة. تقبض على يدها، فتحس بروحك تتسلل إلى جسدها وتتحد بروحها. تسير إلى جانبك كنسمة ربيعية، تشعرك بسعادتها ومرحها، تثرثر وتلقي بكلِّ ما في داخلها. كلماتها خمرة تسكرك، فتمنحها من الأوصاف ما يجعلها تفيض سروراً، ترسمها نجمة متألقة تتباهى بفتنتها. ذهبتَ إلى الأماكن التي التقيتما فيها، لتتنفّس شيئاً من عبقها وأنفاسها.

---

* قاص فلسطيني يقيم سورية.

(3)

أنا فتاة في نهاية عقدي الثاني، تطالبني أن أنتظرك خمس سنوات، تنهي خلالها دراستك العليا بعيداً عني. وافقتك الرأي، وحلمت بذلك اليوم الذي تعود فيه. أهلي لم يوافقوا، وأنا لم أقبل من تقدم لخطبتي. لماذا لم تطلب يدي وتسافر؟! الغربة تطوقني، في السنة الثالثة لغيابك. لم يعد لي أي مبرر للرفض. في الوقت الذي بدأت أحسُّ أنك بعيد عني، وحولك عشرات الطالبات. الغيرة تحركت داخلي وأشعرتني أنني لا أمسك سوى السراب. وافق أهلي على الذي تقدم لطلبي، فاضطررت للموافقة، على الرغم مما في قلبي من حبٍّ.

بدأ يحسن معاملتي، ويحاول إخراجي من غربتي، يشعرني بحبه، لم يحملني شيئاً ولم يبحث عن ماضي. تمسك بيَّ، أحسستُ أنه قد يعوضني عنك. بعد كلِّ ما فعل، هل أقول له باي... وإذا قلتها ماذا أقول لطفلي؟ أنا أحببتك ويدي فارغة. أما الآن فلدي أسرة. ماذا أفعل؟ ولماذا جئتني بعد هذا العمر، ألا يكفيك ما فعلته الغربة؟! دَعْ صورتك تبقى جميلة ورائعة، ودع حياتي غنية بك، دعني أحبُّك وأنت بعيد عني، لا تحملني ذنباً لم أقترفه. أنا لم أخنك، وغير قادرة على الفكاك من أسر واقعي. لماذا تصر على تعذيبي وتحميلي ما لا طاقة لي به. لقد كانت حياتي هانئة وهادئة. صحيح أنني لم أنسك، إلا أنني عودت نفسي على أنك مسافر ولن تعود، وأنني أستعيدك في كل يوم، أرى صورنا؛ وأقرأ رسائلك، وأعيد كلماتك. أتذكرك ولا أجد من ينشف دموعي. ماذا تريد مني؟! أنا غير متوازنة، وغير قادرة على التكيف مع ذاتي ومع واقعي. أنت من حوّل حياتي إلى جنة وإلى جحيم. هل تعرف ما معنى أن تكون حبيبي؛ وغير قادرة أن أكون معك، أو أحقق لك السعادة؟! ألا تعرف أن الحبيب إذا كان في الداخل، كل العالم غير قادر أن يخرجه! ألم تسل عني وقيل لك إن رجلاً ما قد دخل حياتي، وأعاد ترتيب أولوياتي؟ كلماتك تنكأ جروحي، تعيدني إلى وحدتي وحزني، تذروني السواقي، فأنا منذ الآن مجرد كومة تسمى امرأة.

(4)

أوراق الأشجار هوت على الدروب، وغدت مداساً للعابرين، تخشخش متناغمة مع حركة الريح، تحرك أشبه بدوران لولبي حول ذاتها. تحاول أن ترتفع عن الأرض فلا تستطيع. في هذا الجو المغبر جاءت متجهمة، الخفر يلفها. قالت: لماذا ذهبت إلى أهلي وسألت عني؟ أحرجتني. لم أكذب ما قلته، أكدت عليه وقلت لأخي أعطه ثمنها.

ابتسمتَ في محاولة لإرضائها، قلت: هل تلومينني. أنا عدت لأجلك، لم أنسَ ما توعدنا عليه.

ـ لا تزدْ همي وآلامي، ما في قلبي لا يعرفه سواك. لم يستطع أحد التسلل إليه، ولا حتى زوجي. لم أمنحه سوى واجباتي.

بكت ومسحت دموعها ثم أضافت: عندما تعرف أن المرأة يصعب عليها أن تتحدى المجتمع وأهلها، لأنها تعيش على وعد، ستغفر لها ما فعلته، وتقف إلى جانبها وجانبي.

(5)

تذكرت كيف جاءتك مفردة، لباسها يحاكي أناقتها، وشعرها الناعم يغازل الريح، أما وجهها فمشع ببياضه وابتسامتها. كلماتها تظهر مدى انسجامها مع حبها للحياة والظهور والتفرد.

تسألينني ما السعادة وأنت تعرفين أنها لا تكتمل إلا معك. تسألينني عن مسألة إشكالية، لا أحد يستطيع تحديد ماهيتها. هل هي من الداخل، أم ماذا؟! من فرط حبنا وفرحنا نحسد اللحظات التي تمر بنا، دخلا بستاناً فاختلط عطرها بعطره. بدت أكثر تألقاً، كما الثمار التي على الأشجار. في الصباح أتملى طلتها والشعاع الذي ينيرها، فتفتح الجنة أبوابها لمجرد أن ألمس كفها. لا أحد يعرف حبنا إلا الريح التي تفر، والأشجار النائحة على وريقاتها أغصانها.

عيناي تختزن ابتسامتها التي خلصتني من أحزاني، لا أريدها خريفاً يرثي حبنا، بل ربيعاً يعيد لحبنا جماله، لتخضر الطبيعة وليعم الخصب كلّ مكان.

(6)

آه منكَ، تقول إن الأمواج التي تتكسر على الشاطئ، ترتد وترتمي في حضن البحر في محاولة لإبداع سمفونية جديدة، لكنها ليست الموجة ذاتها. بتنا في صحراء الحبّ. ماذا أفعل، وهل أنتظر اخضرارها؟! هل سمعت عن صحراء اخضرت؟ الشجرة غير متهمة إذا يبست، وإذا لم يتعهدها صاحبها بالري والعناية. شعوري بالفقد، بالذنب جعلني أتصرف بشكل غير متزن. أنا غير قادرة على التوازن. أرشدني وقل لي ما أفعل؟!

ما أصعب عثرات الحبّ، وما أصعب الاختيار بعد الارتباط، حين يصير الحبُّ خلف الأبواب الموصدة. تطالبني أن أعيد الزمن. من أنا حتى يطاع أمري! ثمة أدراج دعها مقفلة. ودعني احتفظ بصورتك في عينيّ. أفرح لحضورك، ولاستفاقة الحبّ من غفوته. الحبُّ مشروع حياة، حين تخطط المرأة للحياة. أما بعد الاختيار وعودة الماضي، فإن حزناً مضاعفاً يسافر ويستقر في عينيّ، وفي شرايين جسدي. شتائي دموعي. هذا نصيبي، وقد فات نصيبي من الحبّ، حين لم أعرف كم هو رائع ومؤلم. إنه كتاب لا يقرأ العاشق منه سوى بعض سطوره. عودتُك غيرتني من امرأة تترقب مجيء زوجها وفرح طفلها، إلى امرأة عصبية، غير قادرة على التحكم بمشاعرها. فلم أعد أشارك في الأحاديث، أو أجلس معهم على مائدة الطعام. ابتسامتي غادرتني. أنا أتخبط، ولم أصل إلى طريق النجاة.

(7)

يحلُّ الصمت والهدوء لحظة الغروب، يبيع الشتاء آخر مواويله وأمانيه. أبيع أحلامي وماضيّ لرياحه، التي باعتني بأرخص الأثمان. أخرج من البيت لا أحمل سوى بضع ليرات. أسير على غير هدى، أدخل مقهى، أعب من الكؤوس، تتراقص الحبيبة أمامي. يتراقص الماضي. أضع رأسي على الطاولة، لا أعلم ما يحلُّ حولي. الهاتف يرنُّ. تجرأ العامل وأجابها. تسأله وتطلب منه خدمة. أن يطلب سيارة أجرة ويوصله إلى بيته.

2011/9/3

□□

# الأفعــــــى

□ إبراهيم خريط *

صرخ أخي الصغير مذعوراً وقد تجمّد في مكانه : انظروا..

قال أبي مستغرباً : مابك ياولد ؟!.

ثم رفع رأسه وناظريه عن مائدة الطعام، ونظر إلى المكان الذي أشار إليه أخي .

كنا مانزال صغاراً ، وبيتنا الذي نقيم فيه كأي واحد من بيوت القرية .. مبني من اللّبن والطين ، سقفه من الأعمدة وأغصان الأشجار ومن الحطب والقش تحت طبقة طينية أيضاً..غرفتان بينهما كاشف نستظل بظلّه أيام الصيف في الظهيرة وبيتنا الصغير هذا على مقربة من الحقل الذي نعيش من خيراته ،فنحرث أرضه ونزرعها في الصيف والشتاء ،ونسقي نباتاته.. نأكل من خضرته ، ونحصل على موردنا المالي من مبيعات محصوله .

كان أبي يحدّق في ناحية من سقف الكاشف وإلى جانب الجدار ، وقد فعلنا مثله .. أمي، أخي ،أختي ، أنا. نظرنا بريبة وحذر.. كان المنظر مثيراً مخيفاً . وقد استغربنا موقف أبي وهو ينظر مثلنا ولا يتحرّك، كأنه عاجز عن فعل شيء .

تمتم أخي : إنها تتحرك يا أبي .

نهره أبي محذّراً: لا ترفع صوتك .

ثم أضاف بهدوء وخشوع وهو ينظر إليها: سيري يا مباركة. لا نؤذيك ولا تؤذينا .

زحفت الأفعى بطيئة من السقف إلى الجدار.. إلى جحر في الجدار بين حجارته الطينية ، وبدأت تدخل إليه وتنغرس في فجواته.. الرأس ، البطن ، الذيل . توقّفت برهة من الزمن ، وظل جزء من الذيل تحت مرآنا وكأن المكان لا يتّسع لها وله . ربما ستعاود الخروج من الشق لتبحث عن مكان أكثر سعة .

وقفنا نراقبها بحذر وقد التزمنا الصمت والهدوء. أية مفاجأة تنجم عنها ؟ !. الطعام مازال في مكانه. لم نعد نشعر بالجوع . أحسست بظمأ شديد ، بلعت ريقي أكثر من مرّة ، سمعت دقات قلبي. عيوننا مسمّرة على هذا المنظر المخيف. الشحوب لوّن وجوهنا ، والوجوم أحاط بنا وحبس أنفاسنا .

ردد أبي مرّة أخرى :سيري يامباركة ، سيري يامباركة ..

تحرّك ذيلها وتلوّى واندسّ في جحر الجدار. ولجت الأفعى واختفت . وشعرنا نحن الصغار بالحيرة والذهول .

قلت لأبي مستغرباً :لماذا تركتها ولم تقتلها؟!.ألا تشكّل خطراً يداهمنا في كل لحظة ؟ !.

قال :هذه حيّة ، وقد جاورتنا ، ولن تؤذينا مادمنا لانؤذيها .

---

* قاص من سورية.

ثم أضاف مطمئناً : لا تخافوا هذه ظاهرة معروفة في الريف . عودوا إلى تناول طعامكم ولا تهتموا بها ، سوف ترونها كثيراً ، المهم أن لاتؤذوها فتعاديكم وتصيبكم بأذاها .

يوماً بعد يوم ألفنا وجودها ، وصارت جزءاً من البيت وأشيائه أو فرداً من أفراده ، وإن كنا نقشعرّ قليلاً في الوهلة الأولى كلما رأيناها. والدتي وحدها كانت أكثر منا خوفاً وحذراً من هذا الساكن الغريب ، فقد صارت تغطّي الطعام والحليب دائماً ، ولا تستعمل وعاءً إلا بعد غسله سبع مرات وإن كان نظيفاً. وكانت توصينا بالحيطة والحذر مما قد تسببه الأفعى. وقد قال لها والدي : مابك ياامرأة ؟ !. لا تخافي، فلن تؤذيك . ثم أضاف مطمئناً : مأواها في دارنا ؟ صحيح هي حيّة ، غير أنها تفهم وتقدّر.

لم نتّخذ ـ نحن الصغار ـ موقفاً نتمسّك به ، ونصرُّ على الإشارة إليه كلما تحدّثنا وتحاورنا. هل نقف مع والدي في شجاعته وطمأنينته ؟ أم مع والدتنا في خوفها وحذرها وقلقها . ومع ذلك قلنا في سرّنا : النساء ضعيفات القلوب . وشعرنا بشيء من الشجاعة .

سألت أبي يوماً : منذ أيام لم نرَ الأفعى ، فأين اختفت ؟ .

وقبل أن أسمع جوابه خرجَتْ من جحر في الجدار ، ثم زحفت وتسللت واختفت في السقف بين القش والحطب . فقال أبي باستخفاف كمن يقول كلاماً عابراً : هذه هي الحية التي تسأل عنها .

في اليوم الثاني رأيت الأفعى تهاجم عشاً للعصافير. وكان العصفوران الأب والأم يحومان حول العش فزعاً وذعراً ، يستغيثان بكل ماهو حي لإنقاذ صغارهما من خطر الموت ، كما اجتمعت عشرات العصافير خائفة مستنكرة ، تحط وتطير وتدور ، وتزقزق معلنة عن خطر يداهمها .

قالت أمي: يا للعصافير المسكينة!. الأفعى تبتلع صغارها.ألا يمكن إنقاذها؟ .

أجاب أبي بيأس : ومن يستطيع أن يمد يده في جحر فيه أفعى ؟ ! .

ذلك اليوم كرهت هذه الأفعى كراهية شديدة ، وشعرت بالقشعريرة والخوف والغثيان .

بعد أيام اختفت الأفعى. كدنا أن ننسى وجودها لو لم نفاجأ صباحاً في بيتنا برؤية دجاجة راقدة بلا حركة، كانت ميتة إثر خطر داهم . فقالوا : لدغتها أفعى .

في اليوم الثاني ماتت نعجتنا، فقال أبي: إنها الحيّة ، تقتل دجاجنا ومواشينا ، وقد تقتلنا نحن أيضاً ، فانتبهوا واحذروا .

تساءلنا : كيف .. ؟

ـ انتبهوا جيداً في الدار وفي الحقل ، لا تسيروا حفاة ، ولا تمدّوا أيديكم في الجحور والمغارات وشقوق الجدران ، ولا تقتربوا منها إذا رأيتموها .

ذات يوم جاء أخي الصغير يركض لاهثاً ، ولما اقترب منا قال بصوت متحشرج واهن كأنه صادر من بئر عميقة : رأيتها .. رأيتها ..

سألناه بهلع : من هي التي رأيتها ؟ وأين ؟

ـ رأيت الأفعى في الحقل ، قريباً من البيت .

قال أبي لما رآنا نتبعه : انتبهوا جيداً كما قلت لكم ، واحذروا .

قادنا أخي إلى المكان الذي رأى فيه الأفعى ، واقتربنا منه ببطء وحذر ، وقد ساورنا ـ نحن الصغار ـ شعور بالطيش والتهوّر.

مشاعر متوترة متضاربة.. تمنينا أن يأمرنا أبي بالعودة . لكن مواقفنا اختلفت بعد المسير، وأحسسنا بالزهو والشجاعة عندما وصلنا ورأينا مارأيناه ، فضحكنا ساخرين منه ومن معلوماته الخاطئة، إلا والدي الذي اشتد توتره وحذره ، وصرخ بنا : احترسوا .

لم يكن الشيء المعلّق بالأشواك والأعشاب هو الأفعى .

قلنا ضاحكين : إنه جلد يا أبي .

أشار إلى جلد الأفعى ، وقال لنا: أنا لا أقول لكم احترسوا من هذا .

ثم أضاف: إذاً هذه هي الحقيقة، الحية التي اختفت عن الأنظار، لم تفعل ذلك إلا لتغيّر جلدها القديم ، لقد تعرّت منه في هذا المكان . جلدها الجديد هذه الأيام طري رقيق وحساسيته عالية ، فهي في أخطر المراحل . لا تتوانى عن إيذاء من يلمسها ومن يقترب منها. قد تكون هنا أو هناك. لا أحد يدري أين تختفي ومتى تظهر للعيان ، ومن أي جهة تنقض علينا وتلسعنا. إنها خطرة للغاية ، فاحترسوا واحذروا .. لاتذهبوا إلى الحقل ، لاتقتربوا من الجدران القديمة المتصدّعة ، لاتمدّوا أيديكم في المغارات والشقوق ، لاتتسلّقوا الأشجار ، لاتلعبوا في باحة الدار بين أكوام الحطب والقش ، لا .. لا ..

عبء ثقيل بات يجثم فوق صدورنا ، ويلتف حول أعناقنا . هل ضُرب الحصار علينا ؟ هل كُتب علينا أن نعاني من كثرة القيود وشدّتها ؟. أما الأفعى فهي حرة طليقة !.

رأيت بريق الخوف والحذر في عيني والدي أول مرة . وأدركت أن الخطر يهددنا ، ولهذا يخشى أن تفاجئنا بشرّها وأذاها .

قال أبي مؤكداً : الملعونة باتت خطرة جداً بعد أن سلخت جلدها وازدادت حساسيتها وعدوانيتها . فإما أن نقضي عليها ، وإما أن نترك المكان ونرحل ، ولكن إلى أين نرحل ، وهل هذا معقول وهذه أرضنا ودارنا ؟ !.

التفت إلينا قائلاً : انتم خائفون ؟!.

أجبنا بصوت واحد : لا ، لا يا أبي .

ـ إذاً ،هيا بنا . عودوا إلى الدار واحملوا العصي والفؤوس .

تناول عصا طويلة ، ولفّ رأسها بقطعة قماش بللها بالزيت ، وأشعل النار فيها ، وصار يولجها في شقوق الجدران قائلاً : إذا كانت هنا ، يطردها النار والدخان من جحرها، فنقتلها ونتخلّص من شرها .

قالت أمي : الدار .. خوفي على الدار من الحريق .

نظر إليها وقال : كوني مطمئنّة يا امرأة . لن أحرق دارك .

التفت إلينا وقال : إذا لم تكن هنا نبحث عنها في كل مكان. وإذا رأيتموها اضربوها سريعاً وبقوة، إياكم أن تؤذوها وتدعوها تهرب، بل أجهزوا عليها، فالحية التي تتعرّض للأذى ولا تموت تعود للانتقام ممن يؤذيها ولو بعد حين .

لم نجد تلك الأفعى في الشقوق والسقوف ، رغم أن البيت يضجُّ بالدخان ، وهذا يعني أنها في الحقل أو في مكان آخر. وقد يطول البحث عنها دون أن نجدها. فشعرنا بالخيبة والأسى ، وبدأ الخوف يتسرّب إلى نفوسنا .

جلس أبي على الأرض ، مدّ يده إلى جيبه وتناول علبة التبغ المعدنية ، وصار يعدّ اللفافة بأصابعه المتخشّبة ، فأدركت أنه عازم على قتلها والتخلص من شرها وخطرها مهما طال البحث والانتظار .

هبّ من مكانه ولفافة التبغ في يده ، وقال بعزم وتصميم :

ـ اتبعوني . سيروا بعضكم بجانب بعض، راقبوا ما حولكم وانظروا جيداً إلى الأرض وبين النباتات ، لا تمدّوا أيديكم ، وإن رأيتموها فأجهزوا عليها بسرعة إذا كانت قريبة منكم .

فعلنا ما أمرنا به والدي. كنا خائفين حذرين ، نقفز كلما لامست أقدامنا نباتات خشنة ، أو وخزتها الأشواك . وبعد جهد شاق وبحث طويل رأيناها .. كانت تزحف بحذر بين الزرع. رفعت رأسها لما أحسّت بنا ، وتوقفّت واستدارت نحونا .

أشار أبي لنا أن نرجع إلى الوراء ونبتعد عنها. تقدّم نحوها ، مدّ إليها عصاه فعضّتها. رفع العصا بسرعة ، ثم ضربها فتلوّت وتكوّرت . ضربها مرة أخرى على ظهرها ورأسها ، ثم سحق الرأس بقدمه .

بصق عليها باشمئزاز عندما تكوّرت مثل كتلة من النفاية ، وقال :

ـ يالعينة ، جنيت على نفسك عندما اعتديت على غيرك. هذا جزاؤك ، وكما يقول المثل : لا أمانة من أذى الأفعى إلا وهي ميتة .

ماتت الأفعى . حفرنا لها حفرة عميقة ، ودفنّاها بالتراب والحجارة . ثم عدنا إلى الدار ونحن نشعر بالغبطة ومتعة الانتصار . تحدّثنا عنها يومين أو ثلاثة . ثم مللنا من هذا الحديث المكرر الذي يثير في داخلنا النفور والقرف. شغلتنا عنها مسيرة حياتنا وأحداث أيامنا العادية ، فكنا ـ نحن الصغار ـ نتنقل ونلعب في باحة الدار وفي الساحات والبساتين والحقول بأمان واطمئنان، وقد فات علينا أن تلك الأفعى التي قضينا عليها وعلى شرّها وأذاها ربما لم تكن هي الوحيدة في بيئتنا ، وربما خلّفت وراءها أفاعيَ أخرى .

❑❑

# تلــــك النبـــتة !

□ غسان كامل ونوس *

تفلتت قدماك من عنت الاسفلت بنزق، تمكن ملاحظته بلا كثير عناء، وهذا ما يضيف لوناً تشويقياً آخر على الحكاية التي بدأت، وسيرويها من يراك الآن، لو كان هناك من يراك؛ فلست من القاطنين هنا؛ لم تعد من سكان هذه البقعة التي تسعى إلى الدروب المفتوحة، والجهات المعروفة، والغايات المرصودة..

وليس مألوفاً أن يفرّ كائن في الضحى، حتى لو لم يكن ضبابياً كما هو الآن، وحتى لو كان من ذوات الأربع، إلى أرض وعرة، رغم أشجارها المعمرة التي تحظى بالأهمية القصوى؛ لم يعد مألوفاً، فكيف ستكون الحال إذا ما أضفت إلى ذلك أن المغامر ينتمي إلى الكائنات التي نهضت على قدمين، ذات تاريخ غامض، ولم تعد تفتخر بذلك، بعد أن صارت تتكئ على أطراف مرئية أو مخفية، وامتدادات لا تحصى..

لم تلتفت إلى أي من جهتي الطريق، لم تعد تغريك الجهات المحددة، لم تكن تشدّك أيضاً، مازلت تحب التخويض في الأرض البكر، وتستفزك المشاهد الغائمة، وتستثيرك المواقع الغامضة؛ لم تتلفت حواليك لترى إن كان هناك أحد، الكائنات المتحررة من المرابط والواجبات والمطالب تكاد تكون معدومة.. والضباب يلف كل شيء؛ كان يستهويك مثل هذا الجو، وتحاول مراقبة المشاهد تتكشف شيئاً فشيئاً، مع ارتفاع الشمس. كان الأمر يشبه تكشف أطراف وأعضاء مثيرة.. رغم علمك ما يمكن أن يظهر!

حتى لو كان هناك من يراك، لن يهمك الأمر ذاك في شيء.. تركت السيارة بعيداً كيلا تلفت النظر إليك؛ فأنت لست في مهمة بحثية، ولا في زيارة رسمية، ولست في عجلة من أمرك.

ذلك أمر تكاد لا تصدقه؛ فكم مرت من مهمات، وكم انشغلت في متابعات، حتى مضى العمر أو يكاد؛ الجزء الفعال منه على الأقل؛ لا تفكر في ذلك الآن، ودعك من كل هذه الإشكاليات، واهتمّ بما أنت فيه، وما أنت إليه ماض!

وفيم أنت ماض؟! وإلى أين؟!

يمكنك الآن أن تتلفت أكثر، روائح الاخضرار تستثيرك، وأحاسيس النضارة تستقويك، وتكاثف التناهض والتشعب والتسامق.. يشدك إلى أن تمعن النظر أكثر. لكنك لا تريد ذلك.

أهذا ما كان من أسباب شقائك؟! كنت تفكر كثيراً، وتحدق أكثر، وتحاول أن تقلب الأمور من مختلف جوانبها لتقتنع.. هذا الأمر العصي.. فصرت متردداً، مشككاً، ومعيقاً لعجلة التقدم التي كانت ستتجاوز المجرة لولاك!!

---

* قاص من سورية.

كنت تخسر، كانوا يقولون، ولم تكن منزعجاً من ذلك، لكن ما بتّ تعتقد أنك تخسره هو رؤية اللوحة كاملة، من دون الغوص في تفاصيل العناصر، ومدى صلاحيتها ومواءمتها وانسجامها.. هذا الأمر أضاع منك الكثير من العمر والجهد.. رغم أن فيه من المتعة الكثير؛ فلذة الاكتشاف والتعيين لا توازيها لذة. كنت تقول بانتشاء: لا يمكن قبول الأشياء كما ترى من بعد، من غير المقبول الاقتناع بما يقال ويشاع ويعلن ويعمم..

فليس الكلام بريئاً، ولا النية ناصعة.. بتّ تقول ذلك، بعد أن اكتشفت الكثير من الآراء المغلوطة والأفكار المجانية للوقائع؛ فصار لزاماً عليك أن تتثبّت بنفسك، ليطمئن قلبك!

الآن يمكنك أن لا تدقق كثيراً في هذه العشبة، وتلك النبتة، وليس من الضروري أن تحدد نوع الزهرة وعدد بتلاتها، وفيما إن كانت مدقّتها من ذوات التلقيح الذاتي، أو الثنائي، وليس مهماً.. لم يعد مهماً بالنسبة إليك ذلك، كما لم يعد مهماً لدى الكثيرين، بعد ما صار الجنس ليس طريقاً للإنجاب فحسب، أو لا يتوقف الأمر عليه. وبعد أن صارت المتعة هي الغاية، فلا بأس حتى لو أتت بما يخالف الطبيعة وبعناصر لا تنبض؛ بل إن في الطبيعة ما يماثل ذلك وما يُسعى إليه.. هل هي الرغبة في اكتناه ما ملته الحياة وتجاوزته الرغبات؟!

لم تعد تقتنع بأن الإثارة في الانكشاف والتعيين، ولا هي في التقرّب من مواقع اللذة وأعضاء الإثارة، وصرت تميل أكثر إلى أن ترى الكائن بلا تفاصيل مغرية؛ فالمشهد بكامله مغر..

وترى أن الإيغال في التحديد والتفصيل والمعاينة أوصل إلى أن فقدت الأشياء حيويتها؛ فماذا يعني غصن في يدك من دون شجرته، وكم تدوم خضرتها؟! وماذا تمثّل بتلة من دون زهرتها، وأين تذهب شهوة المدقة من دون حضن دافئ؟!

فمدّ نظرك إلى حيث تستطيع من الجهات، التنوع في الألوان والأشكال، الكثافة المتفاوتة، الأنواع والأبعاد والتجاور المنسجم أو المتنافر.. كل ذلك مثير؛ تلك هي الطبيعة بعيداً عن الإنسان الذي يحاول أن ينظمها وفق ما يرى، أو ما يحتاج. فهل ذلك من حقه؟! وهل أحسن صنعاً؟! وإلام يصل به الأمر؟! يمكنك أن تنظر إلى تلك السفوح التي صارت أشجاراً من نوع واحد ولون واحد وصفوف مرتبة.. ولم تعد تعطي ما يكفي، وتكلف أضعاف ذلك، فهجرها حتى زارعوها إلى أراض أكثر استواء وعمراناً ودخاناً..

"أتذكّر الآن ذلك الخبير الألماني الذي توقف مذهولاً يستمتع بمناظر الغابة عن بعد وقرب. سألته: بلادكم مشهورة بالخصب والخضرة الدائمة.. قال: ذاك جمال صنعي، تحس بأنه بلا روح، رغم براعة الإنسان وقدراته؛ أما هذا الجمال فطبيعي نادر؛ حرام أن لا تحافظوا عليه".

ها أنت تعود مجدداً إلى التفكير بالفارق بين ما كان ويكون، بين الطبيعي والصنعي،

ليس في الجانب الزراعي فحسب، وهو اختصاصك ووظيفتك وهمك، ولا في الجنس فقط؛ بل في الكلام والشكل والسعي المتواصل للتغيير فيه؛ حتى صار للشّعر ألوان وأشكال نافرة، وللوجه عناصر متبدلة: أنوف وعيون وشفاه وأسنان.. وصار التساؤل حول حقيقة النهود والأرداف، وأعضاء أخرى ظاهرة أو مخفية، مشروعاً.

عدت إلى التفكير الذي يؤرقك ويلهيك عما حولك، رغم محاولتك الابتعاد عنه، كيلا تصل إلى ما يزعجك، ما بات يزعجك أكثر في اختصاصك ذاته!

المشاهد مثيرة وجذابة، أنّى نظرت وحيثما خطوت، محاذراً أن تدهس الأعشاب، وتقصف الأزهار، وليس ذلك سهلاً مع الوعورة وتنافر الحجارة.. ويعذبك عدم قدرتك على التوازن..

ها قد غرقت قدمك في الطين. لم تحتط لهذا الأمر؛ فتلبس حذاء مختلفاً، ربما لم تفكر في الرحلة قبل أن تبدأ مخافة أن تنشغل عنها بالكثير مما يشغلك.. لا بأس؛ ففي ذلك متعة أخرى كنت تتمناها.. يبدو ذلك،

كأنها نهضت الآن من إحساس التربة المبتلة تحتضن قدميك.. يذكرك ذلك بزمان مضى، يوم كنت تدوس خلطة التراب المميز الذي يتحضر لحيطان البيت الحجرية.

كنت تخرج قدميك الصغيرتين بصعوبة من لجة الطين، بعد أن تكونا قد غرزتا فيه بصعوبة أيضاً لخفة وزنك، مع الاستهزاء بقدراتك.. الآن تتمنى أن تكون لديك خفة الوزن تلك، لتحرك قدميك، لتعبر بلا لهاث، وتمضي في السفوح المتصاعدة، المتقاربة.. لتزور الكثير منها قبل أن تؤوب.. رغم أمنيتك ألا يحدث ذلك.. وقد تركت لخطوك اختيار السمت..

تراك تقصد تلك المغارة؟!

لم تكن لديك فيها مغامرات تذكر، كما الكثير من زملائك، ولا العمل في استصلاح الحراج؛ لم تحبّ مثل هذه الأعمال.. لكنك كنت تحس بأطياف لذة تستشعرها حين كانوا يتحدثون عن لقاءات فيها، وحاولت تصيّد الفاعلين مرات، لم تفلح، ولم تصل إليها؛ ألأنها في مكان عصي؟! أم لأنك كنت ترضى من الغنيمة بالرحلة إليها وما يكتنفك من خلالها، من مشاعر متعة!

ليس هذا غريباً، كنت تفسر وتسوّغ؛ فقد عاد عدد من متسلّقي الهملايا قبل قليل من قمة أفرست؛ لماذا؟! ألأن الجذوة تخبو بعد أن يتحقق الحلم؟!

عشاق كثيرون مروا من هنا، ولقاءات، واستراق لحظات وهنيهات، واكتشافات مراهقة.. لم يكن لك حظ بها، ولست متأكداً إن كان ما يقال صحيحاً، ولا تودّ أن يكون كذباً.. فلا شك أن مكاناً ما سيحدث فيه مثل ذلك، كما كنت تفعل في أماكن خفيّة وأوقات عصية!!

تنظر صوبها، وتعود إلى النظر أبعد وفي الجهات الأخرى، يلفتك تكاثف الرطوبة في الوديان، بعد أن تلمّست أطرافها من امتداد صباحي طاغ؛ هذا الأمر يثيرك، كان المشهد يتكرر في ذلك الزمان أكثر، وبت تفكر فيه بطريقة مختلفة بعد زمن؛ كانت الإثارة تشع من كل ما يمت للأنثى بصلة مادية أو نفسية، حتى الأثواب في المحلات أو على حبال الغسيل والكلمات في الصفحات، وسعيك إلى مجرد نظرة يؤكد ذلك؛ بعد السنين تتقاصر الإثارة إلى أعضاء محددة، وأوقات أقل.. لكن ذلك لا يمنعك من العودة إلى هذه اللعبة!

تكاثفت الوعورة أكثر، هذا يمتعك أكثر، ويؤكد أن الكائنات لم تعد مشغولة بهذه السفوح، ولا بهذه الأرض؛ فلا فلاحة حتى في الأرض المشجرة، ولا تعشيب حتى قرب الجذوع، ولا آثار خطا وصيادين؛ حتى أقدام الكائنات الأخرى لا أثر لها! فكيف سيكون الطريق إلى المغارة؟! وهل ما زلت تعرف مكانها، أو تستطيع الوصول إليها، وماذا ستفعل؟! هل ستتبع مواضع اللذة أو أطياف الرعشة.. أو مشاهد المتعة؟!

هل كان توترك الزائد وانشغالك المقلق، بسبب تدقيقك في تلك الاضبارة..؟! ولم تقبل الكلام الذي حاولوا تعميمه حول النبتة الغريبة التي تكاد تكتسح مجاري الأنهار بعد أن صارت مهجورة، واستعصت على مختلف أنواع العلاج.. ولم يبق ألا التجريف المتكرر، وأن القضية جاءت من الخارج بأيد شريرة، وهناك من قال بأن نية حسنة كانت وراءها لأنها عدو حيوي لكائنات طفيلية تستوطن وتستعصي على العلاج أيضاً، وهي تسبب تلف المحاصيل؛ ورغم أنهم أكدوا أن القضية ليست كارثية.. وستنتهي حتماً إذا لم تكن قد انتهت.

كان لك رأي آخر..

هذه الرحلة تختلف عن المهمات السابقة التي تكاثفت مؤخراً، رغم أنها كانت تقتضي المسير في الطبيعة، وتقرّي الكثير من مزروعاتها ونباتاتها..

كان لتلك الرحلات طعم الواجب الذي لم تقصر فيه يوماً؛ بل ربما بالغتَ في الاهتمام به..

على الرغم من أن لتلك المسيرات ثيابها الخاصة، والمرافقين الخاصين ربما.

لكن رحلتك هذه تختلف كثيراً، وهي لا تقل مسؤولية ولا أهمية. لكن فيها شيئاً مختلفاً تحس طعمه ورائحته وصداه.

فهل قررت أن تدخل تلك المغارة؟! لماذا؟! وأنت وحيد وبعيد؟!

لم تعد تصل إليك أخبارها، ألم يعد يهتم بها أحد؟! كما لم يعد اهتمام بالغابة، بالأرض المستزرعة، بالطبيعة كلها!

هل تريد أن تطمئن على بقائها؟! وماذا يفيدك ذلك؟!

هل هذه بقايا لعنة التمحيص، وضريبة التخصص؟!

لم يعد فيها عشاق وطالبو لذة، ولم تعد تتزاحم في الطريق إليها الأقدام، وتتناظر العيون، وتتهافت الأسماع، وماذا عن حضورها في الأحلام أو الأوهام.. الطريق هذه تكاد تضيع في الحراج التي تكاثفت.. معالمها غائبة، هل أنت متأكد أنك في الاتجاه الصحيح؟! استطعت التوصل إلى سمتها بغريزتك. فرحت بذلك، لا تزال غريزتك تعمل، ما زلت تعتمد عليها، رغم علمك أن الكائن العاقل فقد الكثير من خدماتها!

"يا إلهي..

هل هذه هي المغارة، أم كتلة متكاثفة من النبتة تلك؟!".

❑❑

# الطين والعفونة

□ نادرة بركات الحفار *

حين بلغ العشق حداً، لم يعد يحتمل فراق ساعة، قرّرت "زينة" الزواج من نديم، وأعلنت عن قناعتها بحسن اختيارها، وصواب قرارها على الرغم مما أشاعوه عنه، وعلى الرغم من تردّد ذويها في تزويج ابنتهم الوحيدة من فنان، قيل إنه يتعاطى المخدّرات، حتى وإن كان هذا الفنان، هو صاحب لوحة "الطين والطفولة"...

كانت زينة تعلم أن نديماً يتناول من حين إلى آخر حبوباً مهدئة للأعصاب، ترخي عضلاته المتشنجة، توقظ في شرايينه أحاسيس الفن والإبداع، تفجّر طاقاته، تحلق في ذاته الفكرة الراقدة في سبات، يخلق فيها كائناً حاضراً، يوشك أن ينطق على لوحة الخلود..

وعلى الرغم من العلاقة المتينة التي تربطها به طيلة عامين كاملين، إلاّ أن زينة لم تلمحه يوماً فاقداً وعيه، أو ذاهلاً، أو محبطاً، بل على النقيض تماماً، كانت تصادفه مرحاً، متفائلاً، أنيقاً واعياً لعمله في إبداع اللوحات الرائعة، وفي إدارة معرض الرسم والتصوير، كل ما في الأمر أنه كان فوضوياً، متردّداً، خيالياً، حالماً، مثله مثل معظم المفكّرين والمبدعين، والرسّامين...

يوم التقته في الصيدلية، لفت نظرها الشاب الوسيم، الواقف أمام خزائن الأدوية الزجاجية، وحين فرغت من بيع الزبائن استدار نحوها، وطلب شراء دواء مهدئ للأعصاب، واعتذرت منه بلباقة:

ـ اعذرني، نحن لا نبيع هذا الدواء بدون وصفة طبيّة..

نظر إليها، وابتسامة صغيرة تلوح على شفتيه، ثمّ هزّ رأسه، وخرج، توارى عن عينيها، لكنه ترك أثراً ما في نفسها، وصدى كلمات لم ينطق بها.

في مساء اليوم التالي عاد الشاب إلى الصيدلية، وبيده وصفة طبيّة موقّعة، ومدفوعة، وارتسمت ابتسامة رقيقة نديّة على ثغر زينة:

ـ لو عدت البارحة، كنت سأعطيك الدواء ذاته، لست أدري لماذا شعرت بالندم، لأني لم أبعك الدواء..

قدّمت إليه علبة الدواء وهي تسترسل:

ـ أظن أنك كنت بحاجة ماسّة إليه، وإلاّ ما عدت اليوم لشرائه بوصفة طبيّة...

التقت نظراتهما، وعرّفها الشاب بنفسه:

ـ أنا بكل تواضع الفنان نديم، أسكن في المبنى الملاصق للصيدلية...

التمع بريق في عينيها، هتفت بحماسة:

---

* قاصة من سورية.

ـ تشرفت بمعرفتك يا أستاذ نديم، منذ عام كان لي شرف الحضور إلى المعرض الذي أقيم لمجموعة من الفنانين، وقد شاهدت بنفسي ما حدث من شجار بين الزائرين، كلّهم ـ كانوا ـ يريدون الفوز بلوحة "الطين والعفونة"...

صمتت لحظة ثم تابعت بإعجاب:

ـ لقد لفتت نظري لوحاتك التي تنمّ عن إبداع حقيقي في الرسم، ولكن لمن بيعت اللوحة موضوع النزاع؟

أجاب بثقة:

ـ الحقيقة أنني رفضتُ بيعها، إطلاقاً، وقرّرت الاحتفاظ بها في المرسم...

واستدرك قائلاً:

ـ يمكنك زيارتي في أي وقت ترغبين لمشاهدتها، بل إن زيارتك تسعدني، بل وتشرّفني...

توهج وجهها، تساءلت بصوت رقيق:

ـ لماذا تتعاطى هذه الحبوب المهدئة؟

تنفّس براحة وقال:

ـ تشعرني هذه الحبوب بأنني لا أزال حياً، وأن عليّ أن أصادق الواقع، وأتعامل معه على أنه حقيقة، لا مجال لإنكارها..

واسترسل كمن طاب له الحديث عن نفسه:

ـ حياتي تختلف عن حياة الناس، منذ أن خلقت وأنا أعيش في صراع وضياع، تذوّقت مرارة الفقر واليتم، عملتُ منذ الطفولة في أماكن كثيرة وضيعة، كنت وحدي مسؤولاً عن جدّتي المسنّة، قاسيت الهموم والأهوال، ولولا عشقي للرسم، لارتكبت حماقة، تخلّصت فيها من حياتي القاسية اللعينة.

تراخى صوته، ضعفت نبراته، تأملها متسائلاً:

ـ لماذا أنت بالذات أصارحك بأحداث طواها الزمن؟

وهتفت زينة:

ـ يخيّل إليّ أنك تبالغ في إيلام نفسك، الحياة قاسية على الإنسان، ولم تقصد إيذاءك وحدك؛ في جميع الأحوال يسرّني سماع قصتك...

أمعن النظر إلى وجهها وقال كمن اكتشف سراً:

ـ هل تعلمين أن جمالك يسيل قطرة قطرة، وأن المرء يكتشف مع كل لحظة سحراً جديداً، لم يلحظه في اللحظة السابقة؟!..

دخل الزبائن إلى الصيدلية، وتابع نديم بصوت خفيض:

ـ قد أحتاج إلى رسم بضع لوحات، كي أصل إلى حقيقة ملامحك...

أنت جميلة يا زينة...

اعذريني فأنا لا أجيد ذكر الألقاب...

وسألته باهتمام:

ـ كيف عرفت اسمي؟...

نظر إليها عاتباً:

ـ اسمك منقوش على لافتة الصيدليّة، أم تراك نسيت؟!..

انتابها الخجل، حقاً لقد نسيت نفسها واسمها، وموقعها، وراحت تدور وتدور على أوتار كلماته، تتابع عملها في بيع الأدوية، تختلس النظر إلى مرآتها، ترى وجهاً لم تصادفه من قبل، وجهاً وردياً، تشع البهجة في ملامحه، وعينين ملونتين باخضرار الربيع...

ثمّة إحساس ولد في أعماقها، أين كانت طيلة الأعوام الفائتة؟..

لقد أجهدت نفسها في العلم والتحصيل، تناست أنوثتها، ولم تعر التفاتاً لزميل تودّد إليها في الكليّة، أو قريب أبدى إعجابه بها، لم يكن لها من هدف غير التخرّج بامتياز، والعمل في صيدلية تمتلكها...

ما الذي جرى بين ليلة وضحاها؟!.. ولماذا نديم بالذات يحتلّ مساحة تفكيرها وصفحة خيالها؟.. لماذا تتمنى في قرارة نفسها زيارته في مرسمه؟.. هل تذهب إلى مرسمه؟.. لماذا لا تذهب؟!...

تنهدّت براحة عميقة أثناء كان يشرح لها تاريخ كلّ لوحة، وحين وقفا أمام لوحة "الطين والعفونة" قال كمن يوضّح فكرة محسوسة:

ـ الحقيقة لها وجهان، الطين هو الخلق والوجود، والعفونة هي الموت والزوال، وما بين الوجود والزوال أحببتها حتى الثمالة، أغرمت بها حتى الجنون، تفانيت في سبيلها حتى الموت.. تأمّل اللوحة ملياً، تابع وهو يجهد نفسه:

ـ خدعتني، غدرت بي، واختارت آخر هاجرت معه.. تناول حبة من علبة المهدئ، حمل الريشة، أسقطها بالألوان الوردية، وراح يرسم ملامح زينة، على اللوحة البيضاء الفارغة...

رويداً رويداً، أصبحت زينة مثل عجينة في يد نديم، تجلس الساعات الطويلة أمامه، والريشة تتراقص بين أصابعه، وابتسامة وديعة طيبة ترتسم على شفتيه...

كان يدمدم باسمها بين اللحظة والأخرى، يستلهم الخطوط والألوان من حروفه ومعانيه، يتأملها في إعجاب، يشتد سحر الموسيقى يذوب شوقاً إلى الحب الجديد، يدعوها إلى الرقص، تستسلم بين ذراعيه، تسأله في تردد:

ـ ألا تزال تحبها؟...

دفن وجهه بين خصلات شعرها، وقال بصدق:

ـ لقد أرسلتُ إليها بطاقة شكر عميق لا حدود له...

توقفت زينة، تأملته وهو يتابع:

ـ شكرتها لأنها هجرتني ورحلت، ولو أنها لم تفعل ما كنت لألتقيك يا...

ـ يا ماذا...؟

سألته غامزة وأجابها بثقة:

ـ يا حبيبتي...

التمع وجهها، لهب نيراني انبعث من أعماقها، سيطرت مشاعر الحب على كيانها، واستطرد نديم في نشوة عازف يداعب أوتار قيثارة:

ـ ألم تلحظي نظراتي المتيّمة بك؟!.. ألم تقرئي في عينيّ ألوف المعاني؟؟!.. ألم تصلك آهاتي وأشجاني، ألم تصغي إلى نداء روحي؟!...

بدت السماء الرماديّة زرقاء صافية، والسحب البيضاء تلاشت مثل أسراب الطيور العائدة بعد العصر إلى إنكارها، والشمس التي توارت سطعت من جديد، وحلّقت في الأفق الذهبي، تفتّحت أزهار البنفسج وعبق الياسمين، وتهامست النسمات العليلة في ودّ وانسجام، وبدا الكون زاهياً باهراً، يبشّر بالسعادة الأبديّة.

يوم تزوّجت زينة من نديم، كانت مجنونة بحبه، سعيدة سعادة من استعاد حياته، لم تبال بالشائعات التي تضخّمت، ولم تصرف نفسها إلى لغو الناس، كان كل ما يعنيها هو أن تشارك نديم حياته..

مضى عام وتلاه آخر، دون أن تلحظ زينة يوماً، ما يثير ظنونها، ربما كانت منشغلة بالعمل في الصيدلية، والمنزل، أو أنها كانت على ثقة أكيدة، بأن ما أشيع عن زوجها ما هو إلاّ بدافع الحقد والغيرة، والحبوب التي كان يتعاطاها أصبحت مجرد وهم لارتقاء الفن والإبداع...

لقد سبق للفنان فان كوخ، أن مرّ بفترات عصبية، وعانى من انهيارات نفسيّة كادت أن تنهي حياته، إلاّ أنه ترك لخياله العنان، واندمج مع الطبيعة الأم، يستوحي منها أعظم الأعمال في لوحات فنيّة خالدة، كذلك ليوناردو دافنشي، وبيكاسو وغيرهم الكثير من المبدعين الذين عانوا الأمرّين في سبيل الإبداع الفني.

يوم أنجبت زينة طفلتيها التوأمين، كان لا بدّ من التخلّي عن الصيدليّة، والتفرغ لهما، ومع جلوسها المستمر في المنزل، بدأت تلحظ شرود زوجها، وصمته، وإطراقه، بل إنها لاحظت اعتكافه في المراسم لساعات طويلة؛ دون طعام أو شراب...

وكعادتها دائماً عزت غرابة تصرفاته إلى الأحاسيس التي تداهم الفنان المبدع على حين غفلة، فتعبث بأيامه في خيط بياني متعرج، لكنها ذات ليلة باغتته في المرسم، وهو محنيّ الرأس، يشتمّ ذاك المسحوق الأبيض السام...

أجفلت مكانها، لم تصدّق أن زوجها يتعاطى المخدرات مثلما قال الناس عنه، لم تصدّق أنه يشم الحشيش والهروين والكوكايين، ولم تصدّق أن في بيتها آفة خطيرة، وأنها عمياء عن كل هذا طيلة عامين كاملين..

كانت الصدمة أقسى من اللوم والعتاب، أشدّ وقعاً من الصراخ والبكاء، لكنه ودون أن تتفوه زينة بحرف، ثار وهاج، وراح يمزّق لوحاته، يبعثر ألوانه، ويلقي حاجياته هنا وهناك، ثم انهار، وسقط على الأرض عند قدميها ضعيفاً، ذليلاً، باكياً..

بدأت معاناة زينة مع مصاب سرّي لا تجرؤ على فضحه، ولا يمكنها البوح به، كان عليها علاجه في المنزل، مما اضطرها إلى استشارة الطبيب المتخصص في علاج حالات الإدمان...

لم تكن زينة تدري أن القدر كان بانتظارها على منصّة الشارع، وتحت عامود الكهرباء، في تلك الليلة الباردة، أثناء كانت وزوجها في طريقهما إلى زيارة صديق مريض..

خضعت السيارة للتفتيش الدقيق من قبل رجال مكافحة المخدرات، عثروا داخل صندوق السيارة على رزم من الحبوب، وأخرى من المساحيق السامّة، وميزان صغير، خصّص لوزن مثل هذه المواد...

أحيلت الصيدلانيّة زينة، وزوجها الرسّام الشهير نديم، إلى الأمن الجنائي، لفحص الدم، وتثبيت واقعة الحيازة الممنوعة...

تصدّع رأس زينة، اقشعر بدنها هولاً، نفرت الدموع المحرقة من عينيها، أغمي عليها، ووقعت أرضاً...

كان يمكن أن تتوقّع من نديم كل غدر وإيذاء لكنها لم تكن لتصدّق أن زوجها هو ذاته قد جرّها إلى دائرة الجريمة، فمن ذا الذي يمكن أن يصدق أن تلك المواد السامّة في سيارتها؟... ومن ذا الذي يصدّق أن نديماً أوشك على الشفاء، وحرصاً منه على إرضاء زوجه حمل هذه السموم إلى صديقه؟!...

لم يكن في القضيّة ما يحتاج إلى الانتظار، بعد بضع جلسات، تمّ الحكم على نديم بالسجن عشرة أعوام، بتهمة التعاطي، وتجارة المخدرات، أما الصيدلانيّة زينة، فقد حكم عليها القاضي بالسجن خمسة أعوام بتهمة الاشتراك في ترويج المخدرات، كما تم سحب شهادتها العلمية، وحرمانها من ممارسة عملها فيما بعد، إضافة إلى إغلاق الصيدلية وختمها بالشمع الأحمر.

سقطت زينة صريعة المرض، خسرت اسمها، سمعتها، شهادتها، عملها، وطفلتيها اللتين لم تعد تعرف عنهما شيئاً خسرت ذاتها.. وبلغت موقع العفونة حالما انتهت من مرحلة الطين...

❑❑

# إلياس أبو شبكة

## مؤسس الرومانسية في لبنان
## (1947.1903)

□ عيسى فتوح *

**شغل ديوان الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة "أفاعي الفردوس" الصادر عن دار "المكشوف" في بيروت عام 1938 الأدباء والنقاد في الوطن العربي مدة من الزمن لأن قصائده الثلاث عشرة التي تضمنها دارت كلها حول المرأة والشهوة الحمراء الجامحة، والخطيئة، والديونة والصراع بين الواقع والمثال... وقد اتهمه البعض بأنه نهج فيه منهج ديوان "أزهار الشر" للشاعر الفرنسي شارل بودلير.**

* * *

**ولد إلياس أبو شبكة في مدينة "بروفيدانس ـ نيويورك" بالولايات المتحدة الأمريكية من أبوين لبنانيين، وعاد صغيراً مع والديه إلى لبنان، واستقر في بلدته "ذوق مكايل ـ كسروان" وتلقى علومه في مدرسة "عينطورة" الشهيرة، ومدرسة الأخوة المريميين "الفرير" في جونيه، لكنه لم يتم دراسته بسبب وفاة والده، في إحدى سفراته البعيدة، وخرج إلى الحياة ليعمل في التعليم وتحرير الصحف والمجلات. فحرر في البيان، والمعرض لميشال أبو شهلا وميشال زكور، والمكشوف لفؤاد حبيش، والجمهور لميشال أبو شهلا، وصوت الأحرار وغيرها...**

كان أبو شبكة شاعراً رومانسياً، مجنّح الخيال، مرهف الإحساس، عصبي المزاج، ناري الطباع، دائم التشاؤم، كرس حياته كلها للشعر والحب والإبداع، فقد أحب "أولغا ساروفيم" ـ التي صارت زوجته فيما بعد ـ حباً عاصفاً ولا أعنف، حتى لقب بشاعر "غلواء" وغلواء قلب لحروف أولغا، وكان رغم فقره أبياً معتداً بنفسه، ذا عنفوان وأنفة وكبرياء وعجرفة، وكان فخوراً بشعره، ويرى أنه فوق شعراء عصره قاطبة.

أتقن اللغتين الفرنسية والعربية، وأحاط بالأدب الفرنسي إحاطة تامة، فكان يقضي الساعات الطويلة في "ذوق مكايل" منصرفاً إلى المطالعة والتأمل ونظم الشعر، بعيداً عن بيروت التي كان ينفر من ضجيجها وضوضائها وحياتها الصاخبة.

لا تراه إلا حاملاً عصاه السوداء الغليظة التي كان يضرب بها الأرض أحياناً، ويشهرها أحياناً في وجه عدو يخترعه خياله ويقول: "هذه عصاي ولي فيها مآرب أخرى" (1).

---

* باحث من سورية.

### أبو شبكة الشاعر

أصدر أبو شبكة خلال حياته القصيرة سبعة دواوين كان هو محورها جميعاً فهو نفسه موضوع شعره، ولم يخرج قط عن حيّز ذاته... وصف في هذا الشعر أفراحه وما أقلها، وأتراحه وما أكثرها! وإذا كان لكل شاعر قطب تدور عليه رحاه فمحور شعره الحب(2)...

عاش للحب والشعر غارقاً في روما نسيته إلى أبعد الحدود، مستسلماً لآلامه وأحزانه التي استوحى منها شعره الصافي:

**مصدر الصدق في الشعور هو القلب**

**مهـــــبط الإلهــــــام**

**وإذا أنــــت لم تعـــذب وتغمـــس**

**قلمــــاً في قــــرارة الآلام**

**فتوافـــيك زخـــرف وبـــريق**

**كعظـام في مـدفن مـن رخـام**

أما دواوينه فهي:

1 ـ **القيثارة:** صدر عام 1936 ويضم تسعاً وسبعين قصيدة تدور حول قضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية وغزلية ومناسبات... وبعض هذه القصائد مُستوحى من الشعر الفرنسي.

2ـ **أفاعي الفردوس:** صدر عام 1938 وكتبت قصائده بين عامي 1928 . 1938 ويضم ثلاث عشرة قصيدة تدور حول الخطيئة والدينونة...

3ـ **الألحان:** صدر عام 1941 وفيه مقتطفات من "غلواء" قبل أن تنشر في ديوان مستقل، ويضم أربع عشرة قصيدة هي أغان ريفية تدور حول القرية اللبنانية بكل أجوائها وحياتها.

4ـ **نداء القلب:** صدر عام 1944 وهو قصيدة طويلة على شكل حوار بين الشاعر وحبيبته، وقد قسمها إلى ثلاثة أقسام هي: صلاة والرسول والحلم الجميل.

6ـ **غلواء:** صدر عام 1948 وكتبت قصائده بين عامي 1926 . 1932 وهي تدور حول حبه للآنسة أولغا ساروفيم. وقد قسمها إلى أربعة عهود هي: المريضة، عذاب الضمير، التجلي، الغفران، ويقال إن قصائد غلواء لم تصلنا كاملة لأن الشاعر أحرق نصفها لأسباب شخصية.

7ـ **من صعيد الآلهة:** صدر عام 1959 أي بعد وفاته باثني عشر عاماً، وهو مجموعة من القصائد التي قيلت في عدة مناسبات اجتماعية ويقال إن له ديواناً بعنوان "المريض الصامت".

### أبو شبكة المؤلف

لم يقتصر أبو شبكة على نظم الشعر بل خاض ميدان النثر تأليفاً وترجمة ومن آثاره في التأليف:

1ـ روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة: صدر هذا الكتاب القيم عن مطبعة الكشاف في بيروت عام 1943 وتحدث فيه عن الروابط الفكرية والأدبية والروحية التي ربطت بين العرب والأوروبيين منذ أن فتح العرب الأندلس وصقلية، ونشروا حضارتهم العظيمة فيهما، ثم ازدادت هذه الروابط إبان الحروب الصليبية كذلك تحدث فيه عن تأثر الشرقيين بمبادئ الثورة الفرنسية، وتأثر الأدباء العرب بالحركة الرومانسية في أوروبا، وعن حقبة النقل والاقتباس عن الأدب الأجنبي، وأخيراً عن الأدب العربي في عصر النهضة ويعد هذا الكتاب على صغر حجمه من أفضل الكتب التي ألفت في الأدب المقارن.

2ـ **الرسوم:** صدر هذا الكتاب عام 1931 وكتب مقدمته ميشال أبو شهلا رئيس عصبة العشرة وزميله فيها، وقد صور فيه بالكلمات الرشيقة والمعبرة طائفة من رجال الأدب والسياسة في لبنان أمثال: شبلي الملاط، وأمين تقي الدين، وفليكس فارس، وبشارة الخوري (الأخطل الصغير) وراجي الراعي، وإلياس فياض، وحبيب جاماتي، وكرم ملحم كرم، وميشال أبو شهلا، وخليل تقي الدين،

وفؤاد حبيش، ومن رجال السياسة: شارل دباس، ومحمد الجسر، وأوغست أديب، وإميل إده، وموسى نمور، وجبران التويني، ورشاد أديب، وعمر الداعوق، وحبيب طراد، وعمر بيهم، وموسى مبارك، وإميل ثابت، وميشال زكور، وشبل دموس، وميشال شيحا، وعز الدين العمري، ويوسف السودا، وباترو طراد، وحسين قزعون، وعبد الله نوفل، وأيوب ثابت، ويوسف الخازن وغيرهم.

وقد امتازت هذه الرسوم التي نشرها في مجلة المعرض بتوقيع (رسام) ببراعة الوصف، ومهارة التصوير، وجرأة النقد، ومتانة اللغة، وحسن البيان، وصراحة اللسان، فعرى كل واحد من أصحابها وأظهره على حقيقته، ووصف شكله، وحلل نفسيته دون خوف أو مواربة.

3 ـ **لامارتين**: صدر هذا الكتاب عن مكتبة "صادر" في بيروت عام 1933 بمناسبة مرور مئة عام على رحلة لامارتين التذكارية إلى الشرق، وإقامته مدة في لبنان وسورية وفلسطين، وقد تحدث عن حياة لامارتين والأسباب التي دفعته إلى هذه الرحلة التاريخية، وعن تأثير الشرق في أدبه، وعن لقائه بالسيدة "الليدي ستانهوب" الإنكليزية الأصل التي تنسّكت في أحد جبال لبنان، وزعمت أنها تقرأ في الغيب، وتعرف حظوظ البشر.

4 ـ **العمال الصالحون**: صدرت هذه الرواية اللبنانية الطابع عن المطبعة الكاثوليكية في بيروت عام 1927 وأهداها إلى الأمهات العاملات والآباء العاملين، وإلى شباب هذا العصر وفتياته، وإلى النفوس المتخلقة بأخلاق التضحية والواجب... وقد جرت أحداثها في لبنان عام 1919 وبطلاها شابان هما: فريد والفتاة الزرقاء يجمع الزواج بينهما في نهاية المطاف.

وله في مجال التأليف: الحب العابر، طاقات زهور 1927، تاريخ نابليون 1929، تلك آثارنا 1944، لبنان في العالم 1944، أوسكار وايلد 1946، بودلير في حياته الغرامية 1947... وقد أحصى له يوسف أسعد داغر في كتابه "مصادر الدراسة الأدبية" أربعة وثلاثين كتاباً بين مؤلف ومترجم.

### أبو شبكة المترجم

وقف إلياس أبو شبكة حياته على الأدب والشعر والكتابة والترجمة، وأغلق روحه دون سائر المشاغل، فليس غريباً أن نراه يعيش ليكتب، دون أن يعتريه الكلال، أو يضني التعب جسمه الناحل الضعيف، ومن أعماله المترجمة:

1. **عنتر**: ترجم أبو شبكة هذه المسرحية الشعرية التي ألفها الشاعر اللبناني شكري غانم بالفرنسية ومثلت على مسرح الأوديون في باريس، وصدرت الترجمة عن مكتبة التوفيق في بيروت دون أن تحمل أي تاريخ، وهي مسرحية تاريخية ذات خمسة فصول تتحدث عن بطولة عنترة العبسي وشهامته وعفته وحبه لابنة عمه عبلة.

2. **الشاعر (أوسيرانودي برجراك)**: هي مسرحية اجتماعية غرامية أدبية، والطبيب رغماً عنه لموليير 1923، الكوخ الهندي وبول وفرجيني لبرناردين دي سان بيير 1933، ومانون ليسكو للأب بريفو 1933، وقصر الحير الغربي لدانيال شلومبرجيه 1943، وميكرو ميغاس لفولتير 1945، وماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون لألفونس كار وغيرها...

### الرومانسية في شعره:

استوحى إلياس أبو شبكة شعره من صراعه مع الحياة والمرض والفقر والحب والحزن والمرأة والطبيعة... فقد كان ذا نفس متقدة، وشعور حاد، وعاطفة متأججة على الدوام.

هام بالطبيعة ولجأ إلى أحضانها ككل الرومانسيين لتحدب عليه، وتخفف من أحزانه وأشجانه، وتحميه من ضغوط الحياة وعوادي الزمان، وتمتص شحنات الألم المستعر في أحشائه، فكانت بالنسبة له أماً رؤوماً... وقد احتلت طبيعة لبنان الجميلة حيزاً كبيراً في شعره، ولا سيما في ديوانه "الألحان" كقوله:

**حقولنا سهولنا**

**كلها طرب**

**كلها غنى**

**الشمس فيها**

**ذهب**

**والسواقي منى**

**جبالنا نحبها**

**هذي العيون قلبها**

**هذي الجنان خصبها**

**حليها التفاح**

**والعنب**

**ألحانها الرياح في القصب**

وتتجلى رومانسيته في تغنّيه ببراءة الفلاحين ووداعة نفوسهم، ونقاء قلوبهم كقوله في وصف أحدهم:

**وتنامت عيناه في الشفق الأخضر**

**فانحطتا على فلاح**

**يحرث الأرض هادئاً مطمئناً**

**فيشق الأثلام كالجراح**

ويعجب بقناعته، وبساطة عيشه، ورضاه ببؤسه، وخلو حياته من الهموم والأكدار، فغده مثل يومه، ويومه مثل أمسه:

**ما أعز الأعشاب حول سواقيه**

**وأغناه في قناعة بؤسه**

**لا يرى غير حقله إن أطل**

**أو أقبل المسا غير أنسه**

**جاهل يجهل القراءة في الأسفار**

**لكنه حكيم بفأسه**

**غده مثل يومه ليس يغشاه شقاء**

**ويومه مثل أمسه**

ويهيب بالفلاحين والحصادين قائلاً:

**هيّا احصدوا وانشدوا الحب قلب ويد**

**والعمر زرع وجنى**

وإذا ما حل المساء وخيم فوق جبال لبنان الشاهقة وأوديته السحيقة وسمع رنين الأجراس يتردد فيها قال:

**اسمع في الوادي رنين الجرس**

**يذيب روح الله في المتعبين**

**فتنحني نفسي ويصفي النفس**

**ويطهر الحب ويبقى الحنين**

ويلوذ بالغاب لأنه صدر رؤوف وقلب حنون يقيه من تجهم وجه الحياة، ويخفف من سورة الألم الذي يستعر في أحشائه فيقول:

**والغاب صدر حنون غامت عليه الحلم**

**سكرانة والسكون حلو الشذا والنغم**

**للنسيم وللقمر...**

**يد الكريم على الشجر**

**وللحفيف همس لطيف**

وفي قصيدته "ألحان القرية" وصف رائع لعيشة الفلاح الآمنة، وحياته البسيطة المطمئنة الخالية من التعقيد، انطلاقاً من قول المثل "فلاح مكفي سلطان مخفي"...

يريد أن يبقى ملتصقاً بالأرض متمسكاً بالتراب الغالي، بعد أن اقتلعت الهجرة خيرة شباب لبنان وطوّحت بهم في مجاهل الدنيا، فيقول:

**أرجع لنا ما كان يا دهر في لبنان**

**كان الضمير الهني من كنزنا المزمن**

**وراحة الوجدان**

**وكان ... كان الأمان..**

أرجـــع إلى الأحــــداق أطـــيافها المـــبعده
ولليالــــي الـــوجاق والمـــــــــــوقده
أرجــع إليــنا الــصباح والجـــرن والمهـــباج
ونــــورنا في الـــسراج
أرجـــع إلى الـــوادي فلاحـــه الغـــادي
وطـــيره الـــشادي
والـــرفش والمعـــولا والموســـم المقـــبلا
إلى القلـــوب الـــبأس إلى العـــيون الجمـــال
وعـــــزةً للـــــنفس وراحــــة للـــبال
ارجـــع لـــنا وجهـــنا يـــا دهـــر ارجِـع لـــنا
مـــا كـــان في لبـــنان

ولا تقل قصيدته "ألحان الشتاء" روعة وجمالاً عن قصيدة "ألحان القرية" السابقة، فهي قصيدة غنائية تصوّر لنا قسوة الشتاء بأمطاره المتدفّقة، ورياحه العاتية، وثلوجه العاصفة التي تتوّج رؤوس الجبال حتى مطلع الصيف... ومع ذلك تراه يرفل بالسعادة ويشعر بالطمأنينة والراحة النفسية لأنه ادّخر مؤونة الشتاء من قبل، فالقمح في الخوابي، والزيت في القلال، والتين في السلا:

امطـــري واعــــصفي وارقــــصي واعـــزفي
واخلقـــي الجمـــال وانــــسجي الخـــيال
القمـــح في أعدالـــنا والـــزيت في قلالـــنا
والـــتين في الـــسلال وكلـــها حـــلال
مـــن جبالــــنا
امطــــري عطـــري بالـــدم الأخــــضر
برعمــــي الزهـــر وامـــلأي الثمـــر
خمـــورنا في الخابـــيه جنـــى كـــروم الـــرابيه
وعــــندنا الكـــبر والحـــب والخفـــر
والعافـــــــــية...

وبعد... لا جدال في أن أبا شبكة كان زعيم الرومانسيين بلا منازع ليس في لبنان وحده بل في الوطن العربي كله... وهو وإن لم يقلد شعراء الرومانسية في فرنسا مثل فيرلين وألفريد دي موسيه وألفريد دي فيني، إلا أنه شاركهم في كل مميزات الرومانسية، ولو اختلفت وجهة نظره عن وجهة نظرهم(3)... شاركهم في البوح والبث والهمس وفي نظرتهم إلى الطبيعة التي كساها من إحساسه، وأسبغ عليها من أنفاسه واتخذها مسرحاً لآلامه وأحلامه.

شارك موسيه في نظرته إلى الألم المبدع الخلاق المنقذ، ودي فيني في تشاؤمه، ولامارتين في اطمئنانه إلى الطبيعة، وتغنى مثله بالقرية والفلاح والجبل والسهل والوادي...

ولم يقف عند هذا الحد، بل شاركهم في التأثر بالتوراة ـ وكم في التوراة من مرعى سمنت عليه الرومانسية ـ كما يقول مارون عبود. وقد بدا هذا التأثير جلياً في قصائد: شمشون، والقاذورة، وسدوم.. المنشورة في ديوانه "أفاعي الفردوس".

ويؤكد صلاح لبكي في كتابه "لبنان الشاعر"(6) أن التوراة كانت إحدى المراحل الحاسمة في تأثرات أبي شبكة الأدبية، وكل الظن أنه اهتدى إلى هذا المنبع الفياض عن طريق الشعراء الرومانسيين الذين كانوا يرون فيه أعذب موارد الإلهام وأعظمها فيضاً، ولعل ألفريد دي فيني صاحب قصيدة "غضب شمشون" كان في طليعة من حببوا إلى أبي شبكة أدب التوراة.

### ماذا بقي من أبي شبكة؟

جاء في حديث أجراه بطرس كريدي مع زوجة أبي شبكة أولغا ساروفيم ونشر في جريدة الأنوار في 12/ 1/ 1978 تحت عنوان "غلواء تحكي حكاية الأحزان": أبو شبكة الذي ترك في الدنيا دوياً كبيراً، ماذا بقي منه اليوم؟ زوجته أولغا ساروفيم (76 عاماً) قالت:

"لم يبق من الشاعر الكبير سوى ذكراه ومؤلفاته وأشيائه: نظارتيه، وقلم حبر يحمل اسمه، وعصاه الخيزران، ومحفظة نقوده، وقداحته، والطاولة التي يكتب عليها، والرسائل التي كان يرسلها إلي، وصور لبعض أصدقائه، ومخطوطات شعر وقصائد نثرية بخط يده لم تنشر بعد...".

"لم يبق من الشاعر سوى حبه وإخلاصه ووفائه. قبل أن نتزوج أحبني طوال عشر سنوات قضاها وكأنه مجنون ليلى... كان يحترمني كثيراً.. ويغار علي، وكل ما حيك حول شعره الغزلي من قصص حب وغرام عارٍ عن الصحة لأن الحب للحبيب الأول.. كان مرهف الحس، عصبي المزاج، حنوناً يترك بيته الزوجي في ذوق مكايل لينام قرب أمه وأخته".

وقالت أيضاً: "كان يحب الصيد والنزهات في الطبيعة، وأكثر ما كان يؤثر فيه غروب الشمس فيقول: "ليتني رسام لأرسمها"... كان يحب الحياة الاجتماعية ويفرح إذا ما زاره أحد... كان مولعاً بالشعر، يمضي الساعات وهو يكتب، وكثيراً ما كان ينقل بخياله فلا يشعر بما يدور حوله، وكان يحب الجمال حيث وجده في الطبيعة، في المرأة، في الصوت الجميل..."

---

**الهوامش**

(1) الشعر العربي الحديث في لبنان، للدكتور منيف موسى - دار العودة - بيروت 1980 ص 45.

(2) دمقس وأرجوان، لمارون عبود ـ المطبعة البولسية ـ حريصا (لبنان) 1952 ص 153.

(3) مقدمة سقوط ملاك، للإمارتين ـ مكتبة صادر ـ بيروت 1927 ص 7.

(4) مقدمة سقوط ملاك للإمارتين ـ مكتبة صادر ـ بيروت 1927 ص 7.

(5) لبنان الشاعر، لصلاح لبكي - منشورات الحكمة - بيروت 1954 ص 166.

(6) المصدر السابق ص 169.

□□

# عـــــزازيل

## ( رواية اقتحام المستور )

❑ باسم عبدو *

أثارت رواية عزازيل عاصفة من الاحتجاجات والانتقادات ضد الروائي، ليس من الكنيسة ورجال الدين المسيحي فقط في مصر، بل من مناطق مختلفة من العالم. وهذه الانتقادات حققت الشهرة للكاتب. وأصبح اسمه على كل لسان، وانقسم النقاد إلى مؤيد ومعارض.

وصدرت للكاتب قبل "عزازيل " رواية "ظلّ الأفعى " في 135 صفحة. وهي من الناحية الفنية تعتبر قصة طويلة أو "نوفيلا" أي قصة قصيرة طويلة.

ولم يكن الاحتجاج على فنية الرواية، بل على ما هو محرّم "الدين والجنس" في النظام الشمولي والتفاصيل في المشاهد خاصة، فقد كانت الرواية صيداً ثميناً للمتربصين من أمثال "محامون بلا حدود ".

إن رواية " عزازيل" رواية ساخنة، شكّلت قفزة فنية وتقنية عالية الجودة، وشكلت غيوماً كثيفة من الأحداث غير المعروفة تماماً في السابق. وكشفت عن المخبّآت والمستورات في المجتمع الديني المغلق. وعن حياة بعض الرهبان في هذا المكان. وامتدت خيوط السرد إلى المكان المفتوح المتعدد، كالانتقال من الإسكندرية إلى شمال مدينة حلب في سورية ثم إلى أنطاكية، وإقامة علاقات جنسية محرّمة دينياً لمن كرّس حياته للرب.

وكشف الصراع حول جسد وروح السيد المسيح أو (الإنسان والإله). وقسم الأسقف تيودور "المبشر بالمسيح" التاريخ إلى زمنين: الأول بدأ مع آدم، والثاني بدأ مع ولادة السيد المسيح. وفي الرواية موازنة بين الثالوث المقدس قبل المسيح. إذ سمّي (بالثالوث الأفلاطوني الفلسفي) أي (الواحد والعقل الأول والنفس الكلية). والثالوث السماوي المسيحي فهو (الآب والابن والروح القدس).

ومزج الراوي" ضمير المتكلم "بين الواقع وما تركته " الرقّوق" والتخيل من جهة، وبين الكتابة في الزمنين(القديم والحديث) من جهة ثانية. وهذا الامتداد الزمني المشغول مع المكان والشخوص، يعبّر عن القدرة الفنية للكاتب، وإمكانية إقناع المتلقي بأن الراوي لا يتدخل بالأحداث، وإنما قام بمهمة صعبة، وسرد الأحداث بلغة روائية تداخلت

* قاص وباحث من سورية.

فيها الأزمنة في أمكنة متعددة، بدءاً من مصر ثم فلسطين وصولاً إلى شمال سورية.

وكانت الأحداث مرتّبة واضحة، مصنوعة بريشة كاتب متمكّن من صنعته.اشتغل على حبكات متداخلة (صغرى وكبرى). حبكات معقّدة، ناضجة من حيث السرد والعمل الدرامي عالي المستوى. إذ لا يمكن للمتلقي أن يبدأ بقراءتها إلاّ وينهيها. ويظهر التمايز الطبقي والتفاوت الاجتماعي الصارخ في المجتمع، بين من يسكن خارج السور في الإسكندرية في مساكن فقيرة، وهي البيوت التي بناها الفلاحون بسواعدهم وعرقهم غربي السور، ويطلق عليها (مدينة الله العظمى). أمّا الكاتب /الراوي فيسمّيها (مدينة الإنسان) وهذه التسميات هي بداية المفارقة في الصراع الاجتماعي في السلطة الدينية. أما النصف الشمالي من المدينة فيسكنه الأغنياء. والنصف الجنوبي يسكنه الفقراء. ويفصل بين القسمين شارع " الكانوبي".

ويبدأ خط الصراع الثاني بين المسيحية والوثنية، فالمسيحيون يعملون لإلغاء الوثنية إلغاء قسرياً. ويظهر ذلك من العمال السائرين وراء رجال الدين، وهم يرددون(باسم يسوع الحق سنهدم بيوت الأوثان ونبني بيتاً جديداً للرب).

يتداخل في الرواية التاريخي بالأسطوري بالواقعي. فمثلاً "جبل الطير" في صعيد مصر يحمل إشارات دلالية أسطورية، فالطيور تأتي في كل عام وتحطّ عنده وتملأ الأجواء، ثم ترحل فجأة بعدما يضحّي طير منها بنفسه، ويدخل رأسه بسفح الجبل ويتلقفه من الداخل شيء مجهول، لكنه لا يقتله إلاّ بعد أن يجف جسمه ويسقط ريشه. وهذه إشارة واضحة لبقية الطيور تحذرها من الغطس في نهر النيل. ويتم الرحيل في الليل، والعودة في العام التالي وفي الموعد ذاته. وهذا مؤشر على قدسية النيل، باعتباره إلهاً يهابه المصريون ويقدسونه، خاصة في فترتي الفيضان. ويثير البحر الخوف أيضاً حينما تتلاطم أمواجه. فهو يخبئ الأسرار ولا يبوح بها لأحد

كما روت السيدة "أوكتافيا "خادمة السيد "الصقلي " تاجر الحرير، التي كانت تأتي في غياب سيدها إلى البحر وتحكي له همومها.

لقد تعرّض الراهب "هيبا " القادم إلى الإسكندرية لينهل العلم ويدرس الطب إلى تجربتين: نجاته من الدّوامة البحرية أولاً وتخليصه من الموت، حين آوته واحتضنته أوكتافيا وأطعمته ثانياً. ونمّت في روحه بذور الخطيئة، فتحرّك الصراع بين مادية الجسد وروحانية المقدّس. وفي النهاية تنتصر الرغبة الجسدية.

يصف هيبا شعوره نحو أوكتافيا ويقول: (إنّ أريح خدّي الأيمن على نهدها الأيسر حتى يلتصق شقّ وجهي بنعومة صدرها الممتلئ). لقد وجد هيبا في أوكتافيا المنقذ من الموت فقال لها: (إنّ الآلهة لا تحتاج اليوم من يخدمها، بل من يبكي عليها). السؤال: كيف ينتهي الحب الجميل بين هيبا وأوكتافيا فهما أمضيا ليالي حمراء متوهجة، فهي تؤمن بإله البحر "بوسيدون" وهو يؤمن بالمسيح؟ خاصة بعد أن خرّب أتباع الأسقف " ثيوفيلوس" المعبد الكبير. ولكن أوكتافيا تطمئن حين قالت لها كاهنة عجوز: (إنّ البحر سوف يرسل لك رجلاً يمسح دموعك، ويملأ أيامك بالفرح)ولم تُحرج أوكتافيا أيضاً بالسؤال الذي طرحه هيبا حين قال لها: هل يضاجعك السيد الصقلي، ويطلب منك أن تدفّئي فراشه ؟ وتجيبه: الصقلي رجل طاعن في السن، وهو يحتفظ بتابوته في غرفة نومه أسوة بالأثرياء. وأفهمته شيئاً من فلسفته. وقالت له: إنه يرى ويدرك أن الديانة لا شأن لها بالعقل. وأن الإيمان لا يكون إيماناً إلاّ إذا كان يناقض العقل والمنطق، وإلاّ فهو فكر وفلسفة.. وأعلنت أوكتافيا صراحة موقفها من المسيحية بعد أن توطدت علاقتها بهيبا. وكشفت موقفه المتردد بالتخلي عن الرهبنة ودراسة الطب وممارسة هذه المهنة في المدينة، وذلك من خلال موقفه المعلن حين قال:(أليست الوثنية أنقى قلباً وأصفى روحاً من أغلب المسيحيات اللواتي عرفتهنّ).

قطع هيبا مسافة طويلة للمجيء إلى الإسكندرية، ونذر نفسه للمسيح. ولكن أوكتافيا قد أغرته بجمالها، واعتبرها شمعة مضيئة في طريقه الطويل. وسألها إن كانت ستظل تحبّه مهما جرى ؟ فأجابته وهي تفتح خزانة الحقد على المسيحية، وقالت له: (أنت مثل أهل الصليب فأنا أكرههم، لأنهم كالجراد يأكلون كل ما هو يانع في المدينة، ويملؤون الحياة كآبة وقسوة).

وفي هذين الموقفين تقابلات ضدّية رغم أن القلبين غرقا في بحر الحب. ولكن الحقد خرج منهما ولم ينتظر كثيراً. وأن هيبا الذي هو أحد طرفي الصراع قد تطورت مواقفه وأحدثت انزياحا في توجهاته ورؤاه الدينية والفكرية. والسبب الظاهر المباشر يعود إلى أوكتافيا التي جذبته إلى دفء لم يتذوّقه من قبل وهو يقرأ الرّقوق، فوقع في الخطيئة مثل سيدنا آدم !

وتعود أسباب كراهية أوكتافيا وحقدها على المسيحية، وكما تسميهم (المجرمون المسيحيون) لأنهم قتلوا زوجها الوثني حين خرج ليضع البخور في المعبد الصغير، فأعادت شحنة الغضب إلى قلبها وطردت هيبا من بيتها وقالت له:(أخرج من بيتي أيها الحقير، أخرج يا سافل) فلجأ إلى المغارة، لكن قلبه ظلّ مختبئاً في صدرها وتحت عضلة قلبها !

إذا أردنا البحث في سيكيولوجيا هيبا، فعلينا أن نتعمّق في الشخصية " الجوّانيّة " لنستكشف ونوازن بين ما جرى له من صعوبات، وما لبّى رغباته الجنسية. وهذا مايستدعي جملة أسئلة منها: هل يترك الكنيسة كما ادّعى ويعود إلى قرية أمه، أم إلى قرية والده الذي لا يعرفه فيها أحد، أم إلى بيت أمه التي تزوجت من الرجل الذي قتل والده ؟

هناك توافق بين النقيضين. فوالد أوكتافيا قتله المسيحيون، وزوج أمه قتل والده ! ولكن هذه المقاربة لم تحقق المصالحة بينهما ! رغم أن هيبا يؤكد أن المحبة الحقيقية لا يجدها إلاّ في امرأة وثنية أدخلته جنّتها ثلاث ليالي متتالية وأربعة أيام لن ينساها.

كان هيبا رجلاً ذكياً رأى في ملابس الأسقف وملابس السيد المسيح مفارقة كبيرة، وهي مفارقة ليست في المظهر الخارجي فقط، بل في الداخل. فثياب المسيح عبارة عن أسمال بالية ممزقة، بينما ملابس الأسقف محلاّة بخيوط ذهبية تغطّيه كله وبالكاد تُظهر وجهه، وبين ديكتاتورية الأسقف وتسلّطه والصولجان الذي يحمله المصنوع من الذهب، ويد المسيح الممدودة لكل البشر الداعية للمحبة والسلام.

المشهد الثاني الذي حزّ في نفس هيبا هو المشهد الدموي، حين سُحلت العالمة "هيباتا" التي كانت تلقي المحاضرات. وكذلك مقتل أوكتافيا وهي ترتمي لتحميها. ولهول ما رأى غادر الكنيسة بعد قضاء ثلاث سنوات ورحل إلى أعالي النيل ورمى رداء الكنسي في الماء، ثم صلّى إلى الرب وقال: (باسمك أخلي ذاتي لذاتك لأولد ثانية من رحم قدرتك مؤيداً برحمتك). وهكذا يعود هيبا إلى الدفء الروحي المسيحي.. يعود لاجئاً إلى السيد المسيح، معترفاً بخطيئته وواصل رحلته إلى أورشليم والتقى مع " نسطور " في الكنيسة "الصومعية" ولبّى دعوته ورافقه إلى أنطاكية ومرّ بدمشق واستقر في تابع لكنيسة أنطاكية شمال حلب، وعاش حياة الاستقرار وتابع القراءة والمطالعة وعلاج المرضى والعبادة.

وتعمّق هيبا في هذا الدير بأسرار اللغة السريانية، خاصة في قصة " أحيقار " وهي قصة آرامية – سريانية قديمة تحكي عن وقائع حياة الحكيم أحيقار وزير الملك سنحريب ، أو ما تعرف اليوم بقصة " لقمان الحكيم " ونصائحه لولده. واعترف هيبا بأنه طبيب وشاعر يلبس لباس الرهبان وليس قدّيساً. تأثر بآلام المسيح وتضحيته من أجل البشر ورسمه الطريق الصحيح لإقامة السلام على الأرض.

وفي المكان الجديد تظهر شخصية "مرثا" مقابل شخصية "أوكتافيا" في المكان القديم. ومرثا لها صوت جميل، غنّت له قصيدته. ويسرد قصة هذا الدير الذي كان معبداً لإله الخصب والماعز ولربّة الحقول. وفشل اليهود وجند سليمان في احتلاله وتحويله إلى معبد لهم وسكن فيه "عزازيل" وأبناؤه من الشياطين والأبالسة ومن كان يعبد الشيطان. وبعد الزلزال صار المعبد مزاراً أُقيم فوقه قبور الآباء الشهداء.

ومقابل الصراع خارج الدير، كان هناك صراعٌ داخل الدير بين الرهبان أنفسهم: بين رهبان مصر، والرهبان المقيمين في الدير. وأخذ هيبا لقباً جديداً وسمي بـ "هيبا الغريب" وأرادوا أن يعرفوا سر علاقته بالأسقف نسطور الذي جاز له أن يأمن امرأته هو أبونا آدم، لأن امرأته لم تجد رجلاً غيره تخونه معه في فرشتها أو في خيالها.

وتبادل هيبا ،وصديقه الفرّيسي الأحاديث عن المرأة ودورها في حياة الرجل، وعدم زواج الراهب، واستبعادها عن الأسرة الدينية فهي راهبة فقط ولا يحقّ لها أن تكون واعظة في الكنيسة. وأعطى السيد المسيح كما قال هيبا الحرية للمرأة، ولكن أصحاب السلطة الدينية هم الذين يفرضون إرادتهم على المرأة وعلى الرهبان وقال لهم: (من استطاع أن يحتمل عدم الزواج فليحتمل). أما بولس الرسول فقال:(حَسن للرجل أن لا يمس امرأة، ومن تزوّج فحسناً فعل، ومن لا يتزوّج يفعل أحسن). وتتطور الأحداث وتتشابك خيوط السرد. وتظهر وحدات سردية جديدة تكشف عن مدى العلاقة بين هيبا ومرثا، ورؤية هيبا لهذه الفتاة الجميلة التي يرى فيها ملامح أوكتافيا ، وغدت تشكل البديل الأنثوي كي تتكامل الحياة. فالرجل لا يقدر أن يعيش وحيداً بدون امرأة. والمرأة أيضاً بحاجة إلى رجل. يقول هيبا :( في غمرة تلك الأيام الغائمة لمحتُ مرثا أول مرة ولم يخطر ببالي يوم رأيتها أنّي سوف أحترق بنارها الملتهبة).

لقد واجه هيبا شكلين من الصراع: الصراع الروحي، والصراع بين البابا كيرلّس ونسطور. والثاني كان صراعاً محتدماً، وصل إلى الأوج بين الاثنين، خاصة بعد أن نقل للبابا أن نسطور أنكر عقائد عوام المسيحيين وخواصهم لاعتقادهم أن العذراء مريم هي والدة الإله. وتبنّى نسطور يوم رسامته أسقفاً ما يدور حول جسد وإلهية المسيح وقال: (يسوع إنسان وتجسّده هو مصاحبة بين الكلمة الأبدية والمسيح الإنسان. ومريم هي أم يسوع. ولا يصح أن تُسمّى والدة الإله). ولهذا الصراع أشرعة قديمة كانت تجوب شواطئ التاريخ الكنسي. وظهرت بعض عناوينه في الإسكندرية، حيث قام المرتدون بقتل كل من يخالفهم الرأي، فقتلوا أسقف المدينة "جورج الكبادوكي" ومزّقوا جسده. وقتلوا هيباتا العالمة وسحلوها وحرقوا جسدها. وتتفاقم الصراعات بوجوهها المادية والدينية، والجسدية والروحية، والذكورية والأنوثية. وبين السلطة صاحبة الصولجان والمجتمع التحتي.

وشغلت مرثا حيّزاً كبيراً من حياة هيبا، وكرّس جلّ اهتماماته لمعرفة سيرة حياة هذه الأسرة. وظل يتابعها حتى كانت المصادفة. واعترف فتى له التقى به وهو يرعى عنزة وقال الفتى: إنه من أسرة فقيرة جداً، ثم قرأ له قائمة طويلة من الأخطاء. وصرّح بأنه يمارس العمل الفاحش وينكح الماعز وأن أخته حبلت منه. وحين تركه هيبا صاح الفتى: لماذا تهرب مني أيها الراهب؟ قف لتسمع عن اللذات والمتع التي حرمت نفسك منها، فعندي منها الكثير الكثير !

إذا توقفنا عند هذه التصريحات وفتحنا باب الدلالات، نلاحظ من المنظور الديني مدى انتصار الجسد على الروح، وشدة الصراع الدائر بين ذات الذات، وبين الأنا المتمسكة بالدنيوي وعدم الاستجابة للمثل العليا "الإلهية". السؤال: ماذا يريد هيبا من استقدام الماضي العتيق ؟ هل يريد أن يقول للناس: إن الإنسان قادر أن يتغلب على شهواته من

أجل أن يسمو عالياً، ويحلّق في فضاء الروح، ويصمد في مواجهة التحديات الغرائزية الكبيرة، ويكرّس نفسه للحياة الروحية ؟

يمايز هيبا بين الحب الحقيقي الذي ينبت في القلوب ويثمر، وينمو في الذاكرة، ويملأ الروح بهجة، ويمتزج مع الدماء والشهيق والزفير، وبين الغريزة الحيوانية التي تقود الى الفحشاء... بين حبُّه لمرثا وغرقه في يمّها وعلاقته العابرة مع أوكتافيا، بعد أن جرفه سيل الرغبة في أول زخّة مطر. ويعترف قائلاً:(لم أشعر بيدي إلاّ وقد أزاحت عنّي غطاء رأسي المليء بالصلبان لأستقبل النور الذي أشرق فجأة من عند الباب.تأكّدت لحظتها من أن مرثا هي أجمل امرأة خلقها الرب).

ويصف المشهد المتوهج بدقة أكثر ويقول:(ومرثا تمسك ثوبها الفضفاض بأطراف أصابعها من عند الفخذين وترفعه قليلاً. وكان ذلك الثوب المؤطر بالخيوط الذهبية تتراقص ثنياته المخملية مع خطواتها الرشيقة التي تطير نحوه). ولم يكن الحبُّ من طرف واحد. وتعترف مرثا وتقول: (كنتُ ملهوفة لرؤياك يا هيبا..أحبك جداً ياهيبا). ونامت مرثا مع الأحلام في فراش واحد وفي غرفة الذاكرة المغلقة !

وكانت فصول الرواية الأخيرة تفيض بعطر الوجد، مثل ينبوع انفجر من بين الصخور (عصرتْ بيديها يديّ فعصرتُ ما تحتهما.. لحظتها...اند فعتْ أنهاري الكامنة كمثل شلاّل آتٍ من أزمنة سحيقة، يروي أرضاً تشققت جفافاً عشرين عاماً).

تبدأ عُقدة الأحداث تتفكك تدريجياً... الأساقفة يجتمعون في " أفسس" حيث يوجد " المجمع المقدس" للنظر في عقيدة الأسقف نسطور، لمناقشة طبيعة السيد المسيح " جوهر المسيحية ". وبرزت اتجاهات متغايرة وتمايزات كبيرة. فالمصريون أصرّوا على أن الله تجسّد بكامله في المسيح من صار في بطن أمه، ولا انفصال في المسيح بين الألوهية والإنسانية. فهو إله ورب كامل تام، ولا ناسوت مستقلاً عن اللاهوت. أمّا كيرلّس فيحسم الموضوع في رسالته الأخيرة ويقول: لم يتحول جسد المسيح إلى طبيعة إلهية. ولم يتحول الله إلى طبيعة الجسد حتى حين كان المسيح طفلاً مقمّطاً.

وأخيراً ترحل مرثا إلى حلب لتغني للتجار العرب والكرد. وترفض الزواج من الحارس الروما ني. ويظل عزازيل الصوت الداخلي يهمس بالشرور، وتعكير الأجواء وتسميمها، ويراوغ باستعطافه لهيبا ويقول له :(لا تفقد مرثا مثلما فقدت أوكتافيا قبل عشرين عاماً).

وينتهي كل شيء. فالأساقفة تخلّوا عن نسطور، عدا أسقف أنطاكية. وانقلب الأسقف "رَبولا "والذين معه على نسطور، لما رأى أن كفّة الميزان تميل لصالح كيرلّس. وازداد القمع بعد أن تشكّلت " اللجنة الرهبية " التي راحت تفتش الكتب وتهدم بيوت الناس، وتجمع كتب الفلاسفة والمهرطقين والأناجيل غير المعترف بها، وهي أربعة أناجيل تمّ حرقها. وأدان المجمع الأسقف "تيودور المصيصي". وانتهى كل شيء " انهزم نسطور واختفت مرثا وغاب عزازيل، وليس أمام هيبا إلاّ الموت ! "....

يقول هيبا: غاب عزازيل بداخلي وسكت فغمرتني راحة مفاجئة، شعرت بعدها بالفراغ يلفّني.. وبعد حين توسّدت فراغي ونمت في نومي.

□□

# دراســـة أدبـــية في المجموعة الشعرية ( موال الأرق )

## للشاعر الأديب غسان كامل ونوس

□ محمد الحسن *

**ما هو الشعر؟ وما المطلوب منه؟ وما ينبغي على الكلام الالتزام به حتى يكون شعرياً؟ بماذا تتعلق شعرية العبارة؟ وبماذا تتميز عن غيرها من تراكيب لغوية؟ ما أغرب الأجوبة التي نسمعها من الشعراء المعاصرين على هذه الأسئلة البسيطة، كل شاعر ينظر على كيفه، منطلقاً من ذاتيته، و فهمه، وتجربته الخاصة ، وانتماءاته، مما أدى إلى تراكم وجهات النظر بشكل سدّ منافذ الرؤية.. البعض يحمل أفكاراً ثورية من نوع غريب، ينقضّ بها على اللغة محطماً كل ما يمكن تحطيمه كالأواني الزجاجية حتى قواعد النحو، مدعياً أنه يفعل ذلك من باب الإخلاص للحداثة، باعتبارها حالة تغير شامل.البعض الآخر يثقل قصائده بالكلمات بشكل يجعلها عاجزةً عن السير في أي اتجاه معتقداً أنه يظهر بذلك شاعريةً فذّةً ونادرةً ، والبعض يتوخى الغموض معتقداً أنه يعبر عن تفرّده و استثنائيته، حيث أن الجميع مفهومون ما عداه !**

والبعض لا يتحدث عن سوى تفجير اللغة وتحطيم التراكيب ونسف المفردات، فيخالجك شعور من يسير في حقل ألغام !. والبعض ينهب ممن سبقه أو جاوره، وعندما تستفسر عما يجعل ذلك ممكناً؟! يقول لك هذه ليست سرقةً، بل تناص. أي تعالقٌ بين النصوص لغايات مختلفة. وقد يفلسف الأمر فيقول إنه يحرص في خطابه الشعري على استراتيجية التناص .. طيب للتناص حدودٌ، وعندما تتخطاها عن تعمّد أو غيره فأين تصبح؟. والبعض يعمل على الإيهام بأن قصائده نبوءاتٌ، لو فككت شيفرتها لعرفت المستقبل، لأنه من حيث يقف هناك يرى كل شيء !.. والبعض يقول بتعالٍ مرضيٍ: لا يهمني التواصل. أنا أكتب للأجيال القادمة.. طيب.. وما أدراه أن الأجيال القادمة ستكون بحاجةٍ إلى ما يكتبه؟!، وإذا لم يلزم في عصره، فما أدراه أنه سيلزم في عصرٍ آخر؟!. وشعراء و شعراء و شعراء..

كلٌّ منهم يكد قريحته مفتشاً عن الإجابة الأغرب عن السؤال البسيط: ما الشعر؟ وقد تجد بينهم من يضنّ على الناس بمعلوماته القيّمة ، فيحتفظ بها لنفسه ، و يكتفي من الإجابة بالهمهمة ، أو من يمتلك الحقيقة كاملةً ، ولكنه يخجل من فتح فمه والنطق بجواهر الكَلِم!..

وطبعاً هذا الكلام لا ينطبق على الجميع..

ثمة تجارب قيمة وناضجة وتستحق التقدير.. ثمة أشخاصٌ يحملون في أعماقهم بذرة الموهبة الأصيلة المصقولة بكمٍ معرفيٍّ كبيرٍ واطلاعٍ واسعٍ على تجارب من سبقهم وعلى قضايا الأدب باختلاف مدارسه واتجاهاته القديمة والحديثة العربية والأجنبية في مواكبةٍ لموجة التطور العالمي التي غيرت وما تزال تغيّر المفاهيم وتضيف إلى نظرية المعرفة.

هؤلاء لا يجعلون من الأمر قضيةً كبرى من قضايا الفلسفة، و متفقون على أن الشعر تعبيرٌ عما يجول في أعماق النفس من أحاسيس ومشاعر ، وتمجيدٌ للحياة و لقيم الخير والجمال، وعطاء روحاني يزيد من سعة العالم، و رحلةٌ إبداعية إلى منبع النور، ومقاربة لمكامن الأسرار في مغامرةٍ مثيرةٍ للدهشة، ومهما حلّق بأجنحة الخيال في فضاءات الأحلام يبقى منطلقاً من الواقع ومتجهاً إليه، ومن هنا يتغيّر في توافقٍ مع متطلبات الزمن، ويطوّر من أدواته، ويبدّل من صورته بما يسهّل من مهمة التعبير عن العصر وخاصيّة المرحلة بمشاكلها وهمومها وآمالها وتطلّعاتها ، ويتجدد مع صورة الحياة المتجددة. يفعل كل ذلك.. ولكنه يبقى في جذره الأولي أو في جوهره تعبيراً عن الأحاسيس والمشاعر، يحتفي بالإنجازات الإنسانية العظيمة، و يستثير المشاركة الوجدانية ضدّ مظاهر القهر والظلم والشقاء والألم، ويدعو إلى العمل على تغيير العالم باتجاه الأسمى والأفضل. وإذا ما فقد صلته بذلك الجذر الأولي، أعني الأحاسيس والمشاعر، يمكنك عندها أن تسميه أي شيء، ولكن ليس شعراً.. الشعر عمل إبداعي نفسي يبدأ في النفس، وينطلق باتجاه العقل، أي بمراقبة العقل من بعيد، فالمنطق قاتلٌ له، وهو ليس الكلمات نفسها، بل ما ينعكس على مراياها من خيالات وظلال، فهو لا يدخل إلى الكلمات ليستوطنها، ولا يتخذ منها بيوتاً للسكن والاستقرار، بل لتشكل طريقه في هذا العالم المادي باتجاه اللانهاية ، فالكلمات قيود، وهو الطامح إلى التحليق بحريةٍ في مدى الفضاءات والأبعاد. في هذا السياق تجيء المجموعة الشعرية بعنوان موال الأرق للشاعر الأديب المعروف غسان كامل ونوس الصادرة عام 2007 عن اتحاد الكتاب العرب، ففي هذه المجموعة تتراءى أحاسيس الشاعر في ثيابٍ على قياسها من اللغة الجميلة والعبارات الرشيقة، وأقول على قياسها مشدداً على كونه أمراً في غاية الأهمية للعملية الشعرية، ويحتاج النجاح به إلى موهبةٍ وتقنيةٍ عاليةٍ، ففي عالم الشعر الحديث وإنتاجات شعراء هذه الأيام ـ مثلما ذكرنا أعلاه ـ ما أكثر القصائد التي أماتها شدة إثقالها بالكلام، وتحتاج إلى إجراء عمليات اختزال وصقلٍ كي يظهر فيها أي بريقٍ شعري، وقد يكون هذا البريق مرئياً واضحاً في مكانٍ ما منها، ثم يشحب و يعتم لكثرة ما يُهال حوله من كلام ، كتلٌ وراء كتلٍ من العبارات تسدّ على القصيدة منافذ الهواء، وتخنقها خنقاً، وإذا بالخيال المحلق فوق الذرى يتهاوى عاجزاً عن بث الحياة في الصور الشعرية، والشاعر غسان كامل ونوس على العكس من ذلك، يقتصد ، ويقتصر على ما يجب أن يقال، مدركاً أن الوقوف حيث يجب يحتاج إلى مقدرةٍ أيضاً !، مقدرةٌ يفتقر إليها الكثيرون ، وربما كانت هذه أول المواصفات الفنية المميزة لتجربته الشعرية، وقد تراءت في جميع قصائد المجموعة البالغة ستاً وعشرين قصيدةً من شعر التفعيلة، صاغها على عددٍ محدودٍ من الأبحر الخليلية، وللموسيقا ما لها من ارتباطٍ بالحالة النفسية وكوامن الذات الشعرية وما يعتمل داخلها من انفعالات ورغباتٍ وتأملاتٍ وأحلامٍ ورؤى، يعبر الشاعر ـ فيما يعبر عنه ـ عن شدة وطأتها وسيطرتها على نفسيته بالتشديد على موسيقا معينة، كما

يعبّر عن ذلك كما هي الحال عند شاعرنا بقوة الوحدة العضوية لقصائده المتجلية في انسيابية تدفق العبارات وسلاستها بما يؤكد على صدق العاطفة والبعد عن التكلف، حيث أن التكلف يقطّع أوصال القصيدة ويملأها بعبارات متفككة، باردةٍ وخاويةٍ، وبعيدةٍ عن التأثير الوجداني، كما يلاحظ على هذه المجموعة أن الشاعر نجح إلى حد بعيد في التكلم بصوته الخاص لا بحطام أصوات من سبقه من الشعراء، الأمر الذي يشكل مطمحاً أولياً لكلّ شاعرٍ حديثٍ، لا صور و لا عبارات ولا تراكيب لغوية من مخلفات الماضي، ولا سير في طرقٍ محيت الأقدام من شدة السير عليها، لا تعثر في المجموعة كلها على تقاطعٍ لفظي أو لغوي فيما بينه وبين أحدٍ من السابقين، طبعاً هذا من ضمن الأمور التي تصعّب القراءة على القارئ العادي، صاحب الثقافة التراثية، المعتاد على الصور الشعرية القديمة والتراكيب اللغوية المتوارثة، فتلقي الشعر الحديث يحتاج إلى ذوقٍ فني مصقولٍ بكثرة القراءة والمطالعة وغنى في الرصيد الثقافي والمعرفي، وربما لم يصدق الفيلسوف الألماني المعروف كارل ماركس كما صدق في قوله: كي تستمتع بالأدب يجب أن تكون على درجةٍ معينةٍ من الثقافة. وما لا يختلف عليه اثنان أن الشاعر الحديث كلما أوغل في حداثته كلما زادت الهوة فيما بينه وبين القارئ العادي وصعبت إمكانية التواصل بينهما. والسبب الأول لهذه المشكلة جهل هذا القارئ لقضايا الشعر الحديث، ومتطلباته، وطروحاته، وطموحاته، ولن نعتب على القارئ هنا على جهله لذلك، طالما هناك شعراء معروفون يجهلونه ويرون فيه خروجاً عن الأصالة وهي بالنسبة لهم الالتزام بالقديم أولاً وأخيراً، بينما هي في الإبداع، والمقدرة على مواكبة حركة التطور، وتجاوز الصياغات والتراكيب القديمة، وابتكار الصور الجديدة، ورسم خطٍّ بياني ذاتي للقصيدة لا يتقاطع مع الخطوط التي يرسمها الآخرون إلا بأقل عددٍ ممكنٍ من النقاط، حيث أن عدم التقاطع بشكلٍ كاملٍ غير ممكنٍ، فالفرد يعيش ضمن مجتمعٍ يتفاعل معه، يأخذ، ويعطي، ويؤثر، ويتأثر.

الشاعر القديم التراثي وضع خطاً التزم به في قصائده حرصاً على التواصل، وهو خطٌّ معروفٌ، من الوقوف على الأطلال، إلى تشبيبٍ بحبيبةٍ غائبةٍ، لا مثيل لها بين النساء، إلى وصف الناقة، إلى آخر ما هنالك، حريصاً في كل ذلك على استعمال المعاني و التراكيب والصور الشعرية المألوفة، في الشعر الحديث لا يوجد شيءٌ من كل هذا، وإذا أردت الاستمتاع به، عليك تكوين رصيد ثقافي مناسبٍ، رصيدٍ من مكونات العصر والزمن الراهن، إذ من المستحيل إجراء حوارٍ مباشرٍ بين شخصين يتحدثان بلغتين مختلفتين، فتلقي الشعر الحديث مغامرةٌ أيضاً، ذهابٌ إلى ما هو غير متوقع، يجب التسلح بما يلزم قبل النهوض إليه، ومما يزيد الطين بلةً، أن طبيعة هذا الشعر غامضةٌ بعض الشيء، وهذه اللذعة اللذيذة من الغموض فيه المنسابة عبر دهشة المفاجأة هي واحدةٌ من أهم ما يعوّل عليه، لأنه يكسبه جمالاً إلى جمالٍ، بشرط أن لا يصل إلى منطقة الاستغلاق، بالتحول إلى معمياتٍ، فأنا أغرب ما رأيت في حياتي شعراء يصوغون الطلاسم ، ويعتقدون أن أحداً ما سيحتاجها ذات يومٍ، لا أدري ما هي مشكلتهم؟ ربما هم مأخوذون بروعة فكرة جهنميةٍ، تتلخص في التعامل مع القراء من وراء حجاب الدارسين والمنظّرين، مما يثبت عظمة عبقريتهم !. لا أدري مدى مشروعية طموحاتهم، ولكن ما أنا متأكدٌ منه إن القارئ لن يذهب إلى الناقد البنيوي أو التفكيكي أو غيره ويسأله ـ مستتيراً ـ عن رأيه بالقصيدة الفلانية كي يرى إن كانت أعجبته أم لا !. إنه ـ ببساطةٍ ـ يقرأها بحسب رصيده الثقافي ومخزونه المعرفي، فإذا وصلت إليه، وأثرت فيه، وحركت أحاسيسه، فهي ناجحةٌ، وإلا فما هي إلا محاولةٌ فاشلةٌ مهما كالوا لها من تنظيرات، وأعتقد لا يعارض هذا الرأي إلا من يملك فكرةً خاطئةً أو مشوّهةً عن ماهية الشعر.. يحدث أن يقع الخلاف بين

الناس في مدى جمال الشيء لأن كُلاً منهم ينظر إليه من جهته.. من جهة فكرته الخاصة.. ولكن الجميع متفقون من حيث المبدأ على ما هو الجمال.. لا أحدٌ فيما بيننا وبين ذواتنا يدلنا على ما يجب أن يعجبنا ، ونحن لسنا بحاجةٍ إلى نصائح بهذا الشأن.. التأثر التلقائي بالجمال أمرٌ مولودٌ معنا ، وهو من أصل تركيبتنا ، وبرأيي الشعر يكون شعراً بقدر ما يمارس علينا من هذا التأثير التلقائي نفسه. وفي هذه المجموعة الشعرية بعنوان موال الأرق نجح الشاعر غسان كامل ونوس في ترك مسحةٍ من الغموض الجميل على قصائده في الصور الشعرية والعبارات المشعة والموحية ، والظلال المترائية على مرايا الكلمات ، والغنى بالدلالات ، وأحياناً في كونها تتفلت من بين الأصابع ، بما يجعل عملية الاستمتاع بها مرتبطةً بعدم محاولة القبض عليها ، تماماً كما هي الحال مع أشعة الشمس المتدفقة بحزمها الجميلة الدافئة ، الموقف الشعري فيها يفرض نفسه مثلما يفعل النهار الجميل ، مثلاً كقوله في قصيدة بعنوان **(مرايا)**

**شفاهٌ تلوك الملوحة تدمى**

**تداري الصقيع بوهمٍ نديٍّ**

**وخفقٍ عصيٍّ**

**ولحنٍ قصيٍّ**

**وفوق الدروب تنامى**

**لهاثٌ بعيدٌ ينوسُ**

**شعاعٌ من اللذة الباردة**

إن الإيقاع الهادئ و الصور الشعرية المعبرة عن الخيبة والألم مثل الشفاه التي تلوك الملوحة في مصارعةٍ مع اليأس ، ومحاولة الالتفاف على الخواء والعدم المكنى عنها بمداراة الصقيع ، وذلك بإحاكة أوهام وأحلام تمتدّ إلى ما وراء تلك الهاوية السوداء ، وتخدير النفس بالوعود الزائفة كي تتقبل قسوة هذا الوجود الغامض ، وتقبل على الحياة ، حيث أنها لا تملك خياراً آخر ، فقد وُجِدَتْ وانتهى الأمر ! ، كل هذا شكّل موقفاً شعرياً يفرض نفسه بقوةٍ على القارئ ، وكذلك قوله في قصيدة أخرى بعنوان **(أمان الدوار)**

**كما الأفق ينفث**

**غيماً هلاماً**

**كما جمرةٍ تستريحُ**

**على مفرق الأحجياتْ**

**كهمٍ ترامى..**

**كصوت احتضارٍ قصيٍّ**

**يراود عمق الجهاتْ**

**كظلّ انتظارٍ**

**كبوح المسافاتِ**

**للخطوة الشاردهْ**

**ورقص الثواني على جثةٍ**

**باردهْ**

وأول ما يستوقف في هذا المقطع خاصية تركيبه اللغوي ، الطريقة التي استعمل بها الشاعر الكلمات والألفاظ ، وحبكها على الموسيقا الهادئة للبحر المتقارب في قالبٍ متينٍ أتاح لها إيقاعاً داخلياً يستولي على المستمع ، الأمر نفسه فعله في المقطع الذي سبقه ، إلا أن نبرة الحزن من التعب وخيبة الأمل بالجهد باتت في المقطع الثاني أقوى وأوضح ، وكذلك الفنيات الشعرية المستخدمة فيه ، فالأفق ينفث في الهواء مثل إنسانٍ مدخنٍ كتعبيرٍ عن الهمّ والألم العميق ، وما ينفثه ليس دخاناً ، بل غيمٌ ، وهو ليس غيماً عادياً ، بل هلامٌ ، وهذا التزاحم من الصور يعبّر عن كم هائلٍ من الأحاسيس والمشاعر العنيفة المعتملة في نفس الشاعر على جمر أسئلةٍ لا تفعل شيئاً سوى تمتين يقينه بعجزه عن أي فعلٍ ، بل لا يبدو أنه ثمة ما يمكن أن يُفعل أصلاً ، فما هو هناك يتفوق على إمكانيات العقل ، ومن هنا يشبّه تساؤلاته الحائرة بالجمر الحارق الذي يبقى مستريحاً لمعرفته مسبقاً بعجز المتسائل عن حلّ ما يحيط به

ويتقاذفه كالموج الهادر من ألغازٍ ولا أدريات، لا يرى ولا يسمع من ورائها كلها سوى صوت الاحتضار الممتدّ إلى ما وراء الجهات !، وهو صوت احتضار العالم ككلٍّ، فلا أحدٌ سواه يستطيع الاحتضار في كلِّ مكانٍ وإلى ما وراء الأبعاد المرئية، فما هي تلك الكارثة التي تجعل أرضية الوجود تنزلق من تحت الأقدام؟ وما الذي يستطيع البحث و الرحيل وقطع المسافات أن يعد به؟ وليس ما هنالك في نهاية كل طريقٍ غير ما هو هنا بالذات، هكذا يبدو الإنسان جثةً هامدةً متروكةً لسخرية الأقدار. على وقع هذا الواقع الأليم ألقت كآبةٌ سوداء بظلها على الكثير من قصائد المجموعة منها قوله في مطلع قصيدة بعنوان (**انزواء**)

**مركونٌ في البعد الأقصى**
**والتيه حدود !**
**وعُجاج الوقتِ**
**مدى وقبورْ**
**والوجع صريرٌ مكتومْ**
**والضوء شرودْ**

وهذا البعد الأقصى هو بعدٌ نفسيٌّ، مسافةٌ داخليةٌ ذاتيةٌ فيما بينه وبين الشعور بالأمان والاطمئنان، حيث لا شيء غير الضياع، والوقت الذي عليه أن يكشف عن الأشياء حال كونه، بدلاً من أن يقوم بذلك، يأتي على شكل عواصف من غبارٍ !، يكاد يعجز الشاعر عن فتح عينيه ليرى موطئ قدميه، وها هو زخم الصور المعبّر عن مدى ما يعتمل في نفسه من أحاسيس ومشاعر: التيه يمتدّ من حوله مسافاتٍ قفراء نفراء يصل في تشرده وبحثه عن أملٍ إلى آخر تخومها، يراهن على عنصر الوقت، فيجيء على شكل غبارٍ يزيد من تيهه وضياعه، يسمع صوت الوجع وهو يتحرك في شرايينه !، كصرير بابٍ خشبيٍ قديمٍ، كنايةً عن قدمه إلى درجةٍ لا يتذكر فيها متى بدأ؟ ، و الضوء ـ وسيلة الاهتداء والتبصّر ـ تائهٌ، شاردٌ في عماه، هو نفسه يحتاج إلى من يهديه !، كل هذا يزيد من اكتئابه وضياعه، فيصيح بألمٍ في قصيدةٍ أخرى بعنوان الآن هنا في صورة شعرية جميلةٍ

**كم عمر الحيرة في صمتي؟!**

جاعلاً الحيرة شيئاً محسوساً تقدّم به العمر ومع ذلك لم ينجح في الارتحال إلى مكانٍ خارج حدود ذلك العالم الذي يبدو لها وسيعاً إلى درجةٍ تعجز فيه عن قطع مسافاته ، وهو صمت الشاعر المنيع لعجزه عن وصف ما هو فيه، أو التأكد مما حوله، فيتابع في نفس القصيدة :

**ضاع يقيني**
**كنتُ ألاحق طيفاً**
**أو شبحاً**
**أو**
**رقص**
**سراب..**

وهنا تشتبه الأشياء عليه، وتقسمه على نفسه، أو تغرقه في لجة المتناقضات، فيؤكد من جهةٍ بأن يقينه ضاع، ومن جهةٍ أخرى يؤكد بأنه يعرف ما الذي كان يلاحقه، وفي نفس اللحظة يعود إلى عدم اليقين، وذلك عندما يحاول تسمية الأشياء. وهذا التقلّب المتشابك مع الحيرة من طبيعة الشعر الذي يضيء ويشعّ في اتجاهاتٍ عديدةٍ مستثيراً الأفكار والتساؤلات، وبشكلٍ عامٍ هذه المجموعة الشعرية موال الأرق للشاعر غسان كامل ونوس مثال جيدٌ عن الشعر الحديث وخاصيته، من الاكتظاظ بالصور الشعرية، وكثافة العبارة، وإيحائية اللغة المنسلة عبر مرايا الظلال من جهةٍ، والابتعاد عن المواضيع الكبيرة من جهةٍ ثانيةٍ، أعني تلك التي اعتاد الشعراء على الخوض فيها، فلا مناسبات، ولا مدائح، ولا رثاء، ولا إشادةٌ بإنجازاتٍ، إنه رصدٌ لحالات نفسيةٍ متباينة من القلق، والحزن، والألم،

والتوق، والرغبة، ولا يعني هذا أنه بعيدٌ عن القضايا التي تهم المجتمع والبلد، بل يعني إنه يترصدها من جهة انعكاسها على نفسيته على طريقة الشعر الحديث، وإلا من أين جاءه كل هذا القلق والألم والاكتئاب؟ من أين جاءه كل هذا الوجع المتنامي في بعض الأحيان إلى حدّ تحويل جسده إلى مقبرة، في كل زاوية منه قبرٌ لحلمٍ أو أملٍ. يقول في قصيدةٍ بعنوان **(صدوع)**

**لهفتي مجمرةْ**
**والرجوعْ**
**قاب جرحٍ يضوعْ**
**في ثرى مقبرةْ**

في هذا المقطع الشعري الجميل وأمثاله تتلألأ لغة الشاعر كنجوم في حقول الظلام، والملاحظ أنه يعاملها برفقٍ وتأنٍ، وحرصٍ بالغٍ، وكأنها من أنفس أنواع الحجارة الكريمة، مجموعة ماساتٍ نادرةٍ، يمد يده بحذرٍ، ويرتبها بعضها إلى جانب بعض في تشكيلٍ هندسيٍّ يزيد من تألقها، ومن جديد تتوالى مكتظة بالصور: فاللهفة المعتملة في نفسه مجمرةٌ تحرق أعصابه و أعماقه، وفي ظلمة معاناته ووحدته يتخيل الرجوع المنتشل له من هذا الواقع الأليم شخصاً يرى ظله على بعد خطواتٍ منه، ولكنه لا يراه ظلاً، بل جرحاً على وشك الانضمام إلى رفاقه القدامى في جسده الذي تحول إلى مقبرةٍ، والشاعر لا يحاول تفاديه، بل على العكس، يحلم بالاستمتاع بشذاه كما لو أنه باقةٌ من الورد الناضر !. صور شعرية متداخلة، مرسومة بلغةٍ أنيقةٍ مشعةٍ بعيدةٍ عن الألعاب البلاغية والمحسّنات اللفظية، وغيرها من الأشياء التي توحي بعدم صدق العاطفة، إنها لغةٌ تقدّم نفسها ببساطةٍ ورقةٍ تستولي على المستمع، وتدفعه إلى المشاركة الوجدانية مثل قوله في قصيدةٍ بعنوان **( صحوة مرة )**

**هذه صحوتي مُرةٌ**
**هذه غصتي**
**تشرب الكأسَ**
**حتى انطفاء الولوعْ**
**هذه رعشتي**
**تستبيح الأفول**
**غاب سرّ الفصول**

إحدى خاصيات الحداثة الشعرية المتجلية هنا بوضوحٍ أن شكل توزع الكلمات من أصل القصيدة، ويدلّ على وضع التوترات النفسية والفكرية عند الشاعر مما كان من الممكن عدم ملاحظته، أو الانتباه له، فيما لو رصفت الكلمات بعضها إلى جانب بعض كما في النثر، فالشكل أو التشكيل البصري ناقلٌ للرسالة في الشعر الحديث، مثل الكلمات، وهذا ليس من اختراعاته، إن شكل أي شيءٍ في العالم يعبّر عن مضمونه إلى حدٍ لا يستهان به، كل ما فعله الشعر الحديث أنه حاول الاستفادة من هذه الحقيقة. وما ينبغي قوله عن لغة الشاعر غسان كامل ونوس في مجموعته الشعرية **(موال الأرق)** أنها إضافةً إلى رقتها المؤثرة وتخففها من كتل العبارات المتراكمة بشكلٍ يسد طريق الخيال الشعري ـ كما هي الحال عند البعض ـ وانسيابيتها إلى آخر القصيدة بسهولةٍ ويسرٍ مع ما تكتظ به من صورٍ شعريةٍ جميلةٍ، إضافةً إلى كل هذا، تميزت بشيءٍ آخر، قلما يتواجد لدى الشعراء، وهو محاولة الجمع بين كلمات متنافرة، ترفض ـ من حيث المبدأ ـ أن يجتمع بعضها مع بعض، ربما حاول بهذه الطريقة التعبير عما يعتمل داخله من أحاسيس ومشاعر متناقضة تتجاذبه نحو اليمين واليسار مسببةً له الكثير من الألم واحتراق الأعصاب، وهذه العملية النفسية المعقدة كلها تقف على جذر القلق العميق بخصوص مجمل الوجود الإنساني، القلق الذي هو عنوان هذا العصر المهيأ بشكلٍ دائمٍ للانفجار أو الانهيار فوق الرؤوس، وحتى عنوان المجموعة الشعرية **(موال الأرق)** يوحي بالتناقض، حيث أن الأرق يحدث ليلاً عندما يتعذر النوم، فالشاعر بدلاً

مـن أن يـنام يغـني مـواويل !، وربمـا يمـلأ الحـي بالـصياح، في نـوع مـن التمـرد ، بـل و الـتحدي لهـذا الزمن الموبوء كما يقول مثلٌ روسي **(إذا كان ولا بد من الموت فليكن ذلك على إيقاع الموسيقا !)** ومن الأمثلة على ما ذكرناه قوله في قصيدةٍ بعنوان **(النهر )**

**من يحجل في عشّ الماء؟!**
**من يزقو في كهف الوقت؟!**
**الضفة تعرجُ**
**واللذة نبضٌ مستترٌ.**
**وهسيسٌ يطري**
**وقع الخطوِ**
**الشاردِ**
**في عمق اللجّه..**

يتضح أن هنـاك **(عشّاً)** للمـاء في مكـانٍ مـا مـن هـذا العـالم، وأن الـضفة **( تعـرج )** أيـضاً !، طـبعاً الإندفاع المباشر إلى المعنى لا يفيد في حالاتٍ كهذه، إنها تجبر على التريث والتأمل وإطلاق العنان للخيال، وفي هذا الأمر بالذات قوتها وجماليتها ومساهمتها في إغناء القصيدة ودعم الموقف الشعري فيها ، وكذلك قوله في قصيدةٍ بعنوان **(صدوع )**

**أيقظي دفقةً**
**في مسيلٍ يجوعْ**
**واحتمي بالصدوعْ**

فـلا يدري من ينتظر المعنى المباشـر مم يتعجب أكثـر مـن المسيل الـذي ( يجـوع ) أم مـن إمكانيـة الاحتماء بالصدوع. وكذلك قوله في قصيدةٍ بعنوان **(حكاية حسرة)**

**وقتٌ يهيمُ**
**وحدُه المكتوم مسنون اللظى..**

فـأن يكـون للـوقت حـدٌ مـثل الـسيف مفهـومٌ ومتوقعٌ، وأن يلتهب مثل النار لا بأس، أما أن تكون هـذه الـنار مـسنونةً، فهـذه مـشكلةٌ، وإلا كـيف أمسكوا بها وسنوها؟ وما هو المبرد الذي يمكن سنّ النار عليه؟. وحين تتمعن بما لديك من معطياتٍ، و تطلق نفسك من إسارها، وتحلق في فضاء الخيال، ترى الجانب الخفي من القصيدة، وتكتمل الصورة في الذهن، فالشعر الحديث يتطلب المشاركة من قـبل المـستمع، يـريده أن يكـون فـاعلاً في عمليـة الإبـداع، ويـرفض بقـاءه في قـوقعة ذاتـه منتظـراً الاستمتاع بما يسمع. كما نلاحظ من خاصيات لغة الشاعر استعماله لجوازات الأبحر الشعرية بشكلٍ مغايرٍ للمألوف، و بدون تهيئةٍ، ممـا انعكـس علـى الإيقـاع في بعـض الأحـيان، وفـرض بعـض الـتوقفات المفاجئة ، أعني في أماكن لا تتوقع التوقف فيها ، مثل قوله في قصيدة بعنوان **(انتظار)**

**رقصٌ**
**وتلويحاتُ عشّاقٍ**
**ومخمورينْ**
**وصلاة مبتهلينَ**
**منتظرينَ**
**شيئاً**
**أيَّ شيءٍ**
**أو**
**تُرى**
**لا شيءَ؟!**

والقـصيدة مـن البحـر الكامل، و في وسـط التراكض السريع للحركات والتفعيلات في هـذا البحر الهادر عادةً، للدلالة على غليان كوامن الذات الشعرية، جاء على رمل شطٍّ ما منه جواز فعلن في نهاية كلمة مخمورين مع وقفةٍ مفاجئةٍ، ثم تغافل عنها الشاعر، وتركها وحيدةً، بينما هي - عادةً - لا تذهب إلى البحر إلا برفقة صويحباتها ، على الأقل

صاحبةٌ واحدةٌ، لقد ربيت على ذلك، واعتادت عليه، حتى أصبح بالنسبة إليها عُرفاً وتقليداً لا يتخلف بشيءٍ عن الأعراف والتقاليد المتوارثة عبر الأجيال لدى مختلف الأمم والشعوب على سطح الكرة الأرضية، ولكن من يأبه للعادات والتقاليد في الشعر الحديث؟ من يعتني بأي شيءٍ بخصوصها؟ اللهم إلا بمحاولة اجتثاثها أو تخطيها أو السخرية منها كما فعل الشاعر بـ (فعلن) عندما أوهمها برفيقات في مبتهلين ومنتظرين عن طريق إلباسهن ثياباً بنفس الألوان !. إن هذه الوقفة المفاجئة في مخمورين أدخلت قلقاً على التشكيل الشعري المندفع، ربما تعمده الشاعر في محاولةٍ منه للتعبير عن شيءٍ خاصٍ في نفسه، على علاقة بالتناقض أو ما شابه، كما هي الحال بين السكون والحركة، والاندفاع والإحجام، فمكنونات النفس في الشعر على ارتباطٍ وثيقٍ بالإيقاع والوزن، وهذا أمرٌ معروفٌ منذ القدم. ولطالما لجأ شعراء الحداثة إليه بحثاً عن أفقٍ جديدٍ للتعبير، بل إن بعض روّادها تعمّد جمع كل الجوازات الشاذة وغير الشاذة للأبحر الشعرية في قصائده متوقعاً الوصول بذلك إلى أماكن لم تطأها قدما إنسانٍ، و معتقداً ـ من جهةٍ أخرى ـ أنه يكشف عن جانبٍ من جوانب الحداثة. فاستجرّها إلى حيث تبدو لعبةً لغويةً عروضيةً جامدةً، أي تحدث ضمن نطاق قواعد صارمة، و وقع في المثل القائل (إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده ) وأنا هنا لا أنتقد أحداً، خاصةً على شجاعةٍ ورغبةٍ في الابتكار و الخروج عن المألوف، والبحث كان وما يزال مضنياً، ولا يأمن صاحبه الضياع، ووضع القواعد ليس مثل السير عليها، ولكني قلت وأقول: التعمد قاتل للشعر، لأنه يتكون من فكرٍ وقصدٍ و تخطيطٍ، وهذا من أفعال العقل، بينما الشعر فيضٌ نفسي، يحدث بتلقائيةٍ، و يرفض حتى التوجيه. عمل العقل فيه ينحصر ـ كما قلت ـ في المراقبة من بعيدٍ، ومن ثمّ التمعّن فيما أعطيَ له، وإذا ما تدخّل أكثر من ذلك، متسلطاً أو ما شابه، تحوّل ما أردنا أن يكون شعراً إلى نظمٍ، وقد يكون نظماً جيداً، ولكنه ليس شعراً.

آخر ما أود قوله عن المجموعة الشعرية **(موال الأرق)** للشاعر غسان كامل ونوس أن ثمة موقفاً فلسفياً أو شبه فلسفي، يتجذر على إدراك ووعي ضآلة الذات الإنسانية أمام هذا الوجود المنبثق أمامها من الفراغ وعلى نحو غير متوقع بكل ما ينطوي عليه من ألغازٍ و قوى جبارةٍ تجرفها في طريقها، وليس من الضروري أن يكون الشاعر صاحب نظريةٍ فلسفيةٍ شاملةٍ حول الوجود والمصير الإنساني كي تتراءى في شعره تصورات فلسفية، إنه كائنٌ حساس، مليء بالمشاعر والأفكار والتخيلات والرؤى، قلبه مفعمٌ بالعواطف، وخياله لا يكفّ عن التحليق، وقد يصل من خلال هذه العملية المسيطرة عليه بشكلٍ دائمٍ إلى أماكن لا يعلم أحدٌ بوجودها، لا فيلسوف ولا غيره، وهناك يرى علاقات أخرى بين الأشياء في الواقع تدفعه إلى قناعاتٍ خاصةٍ قد تبدو للآخرين غريبةً، وذلك لأنهم لم يكونوا معه هناك، ولم يروا ما رآه، لم يعيشوا تلك التجربة التي عاشها، كما وأن كل وجهة نظرٍ فلسفةٌ من نوعٍ ما، فلسفةٌ خاصةٌ بصاحبها، بهذا الشكل تتسع مساحة ما يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم، فالشاعر الكبير أبو العلاء المعري مثلاً لم يكن لديه غير وجهة نظرٍ حين أطلق عليه لقب شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، وكذلك الشعراء العظام عمر الخيام، وأبو النواس في وجهة نظره بالخمرة، وتشبثه بها، وحتى مجنون ليلى قيس بن الملوح في وجهة نظره بليلى، فهذا التشبث الغريب العجيب لا يأتي من فراغٍ، بل من قناعةٍ راسخةٍ تكونت لدى أصحابها على أساس نظام فكري تأكدوا من متانته بالتجربة الحياتية الخاصة. هكذا نظر شاعرنا غسان كامل ونوس من حوله فرأى الوجود حلماً غامراً يومض للحظةٍ، لا يمكن وصله ولا سنده بشيءٍ كي لا يسقط في هاوية العدم، ولا مدّ قنديله بالوقود كي لا ينطفئ، إنه بحسب تعبيره: هطلٌ يمرّ على عجلْ. كما قال في قصيدةٍ بعنوان **(حدام )**

لبست خواتمها المروجُ
على أملْ
والهَطْلُ مرّ على عجلْ
وتسمّرت مقل الجموع
على الضريح
المستريح
بلا وجلْ !

إذاً هكذا هو الوجود والحياة الإنسانية: مروجٌ وأحلامٌ، وأضواءٌ وألوانٌ، تنهضُ فجأةً رائعةً خضراء زاهيةً، وتملأ النفوس بالآمال، نداءاتٌ من وراء الأبعاد والمسافات، تعد بما لا يحد، ولا يعد، ومن ثمّ، وبأسرع مما نستوعب، يختفي كل هذا، ينسحب بخفةٍ كما ظهر، ولا يتبقى أمام العيون غير شاهدات القبور، وهي الوحيدة التي تستطيع ـ في النهاية ـ التأكيد بثقةٍ على وجودها !. فما العمل والحالة هذه؟. لا عمل غير ما نصح به الشاعر الكبير عمر الخيام في قوله

**هبّوا املؤوا كأسَ المنى قبل أنْ**
**تملأ كأس العمر كفُّ القدرْ**

وما أوضحه أكثر شاعرنا الكبير أبو الطيب المتنبي بقوله:

**إفرَحْ ولُذّ فللأمور أواخرٌ**
**أبداً إذا كانت لهنَّ أوائلُ**

بشكلٍ أو بآخر، توصل الشاعر غسان كامل ونوس إلى هذه الفكرة، وبثها في العديد من قصائده، منها قوله في قصيدةٍ بعنوان **(موال الأرق)**

افتح كفيكَ
ستلقى من أفق اللذة
جمرةً
افتحْ قلبكَ
للدفق الناري
أوسع جدران
القبرِ
لفيض الحبّ

ويقول في قصيدةٍ بعنوان **(أخيلة الدخان)**

.. تطهّر بالذي ينجيكَ
من حمّى الرغائب
واسترحْ
في خيمة اللذات والذكرى..
فما فازت خيولكَ
أو تنحّتْ من طواف الجمرِ والحمّى
مضى زمن السباق

وهنا ترقى حمى الرغائب واللذات إلى مستوى الوعد بالنجاة من حمى هذا الوجود الأليم والسير على جمره المحرق، ومن خيبة الإدراك لزيف الآمال التي تحملنا على التسابق في حلبةٍ بوسع العالم، بعدما اتضح أن السباق مجرد خدعة، والفوز مستبعد كلياً، والجميع خاسرون، والرغبة في متابعة السباق دليل قلة عقلٍ، وغلبة جهلٍ، إشقاءٌ للنفس يضاف إلى شقائها الأولي، فما تحصل عليه، لا يستأهل الجهد، طالما هو موسومٌ بالزوال، والفناء، وما دامت تلك هي الحال، فأفضل ما ينصح به اغتنام فرصة اللذات، غير أن اللذة لا تنصف الوجود الإنساني، وقد لا تكون أكثر من وهم، ويبدو ـ من خلال قصائد المجموعة ـ أن الشاعر غسان كامل ونوس يعرف ذلك، ولكنها محاولة منه للتمرد على مصيرٍ محتوم.

□□

# حشرجات ممطرة في مهرجان غائم

## (قراءة في ديوان مهرجان الأقوال لأحمد يوسف داوود)

□ سمير حماد *

*كلّ تلك الفنادق لمت غبار فؤادي*
*وما جمّعتني*
*كلّ هذي البيادق، تغتال رقعة قلعتي*
*ثم تعلن في رقّة*
*أنها خلقتني ...*

بهذه السخرية المريرة يفضح الشاعر عالمه المزيّف المخادع، بوبره الناعم، و مخالبه الذئبية.

هذا هو أحمد داوود الشاعر، المصنوع من القماش نفسه الذي تُصنع منه الأحلام، و الذي يجد نفسه مضطراً للعيش في عالم شديد الغرابة، يمارس غربته فيه بنزق و قلق، يدفعه للخروج عن الثوابت، و هذا من شروط الإبداع و حريته، هذا الإبداع الذي هو تجربة نفسية، وروحية يفارق فيها الشاعر، النسق العامّ كما يقول :

**هي حيرتي وحدي**
**و كلّ هوىً، دمٌ يمشي إلى صحراء من قولٍ**
**فلا تشتاق زقزقةٌ إلى عشٍّ**
**و لا بحرٌ إلى جزيرة**

شعره نتاج العبقرية، لأنه شخص غير عادي، ولديه من الخصوصية، ما يجعله متميزاً عن سواه، ويملك منطقه الخاص الذي هو أقرب إلى منطق المجانين، إذ يحلّق خارج السّرب و المؤسسات على اختلافها، محاولاً التغلب على الواقع و مطبّاته ، والخلاص من أشراكه و إغوائه و إغرائه، عبر مفتاح الحقيقة الأول، الذي هو العين، و(العين بوابة الروح)، لأن الشاعر، و عبر تدفق الصور في قصيدته، إنما يكتب بعينيه، محاولاً نقل الصور من

---

* شاعر وباحث من سورية.

الواقع، إلى شعر صامت على الورق، ما إن تصل المتلقي، حتى تتولد سيول من الصور في مخيلته، فإذا هو مبدع آخر، جديد، و هذا ما نلمسه في مجموعته الرائعة (مهرجان الأقوال) والتي خصصتها بهذه الدراسة يقول :

**أرض تتوق، و لا غمام،**

**على مدى وجعي، و أرثيه،**

**قمرٌ أطلّ، فغاب ،**

**بين يديك، و التيهِ...**

لقد أصرّ أحمد يوسف داوود، طيلة هذا الديوان، على مزج العابر الزائل، بالمتخيل الحلمي، معتبراً أن كل ما هو متخيل، هو جزء من الواقع، والعكس صحيح، و هذه لعبة الإغواء في الشعر، حيث مزجُ الواقعي باللاواقعي، و الخوض في متاهات الداخل في النفس البشرية، عالم الجنون و الأحلام، وفضاء الهلوسة و الكوابيس، موغلاً في تجريده اللفظي، ليصل إلى حافة الغموض أو لجته، وحيث يقترب من فقدان الصلة بالمتلقي، وربما في توصيل أفكاره إليه، يقول :

**ذلك العصفور، إذ كان احترق،**

**ما الذي أتقن إلا صرخة الهالك، في منفى الورق؟**

**ذلك الجمر الذي كان قليلا،**

**كيف يكفي شهوة القلب،**

**و كان القلب، في الطين، قتيلا ؟**

إنه الخوض في المجهول لا المعلوم، خوض في مجاهل الصور و غابات الأفكار، و توغل في الإبهام و الخداع، عبر إعادة مزج المطلق بالمحسوس، و التبصر بالأشياء غير المرئية، لالتقاط الصور الحالمة و المتخيلة، إيماناً منه أن الإبداع، هو الابتكار، وأنّ الثقافة، مآلها الخلق و الإبداع، و المهم عنده دائماً في القصيدة، أنها لا تبحث عن الجواب، بل تطرح الأسئلة، وتحدد الغامض، والأدب عنده ،كما أرى، مغامرة لغوية، أو محصلة لأفكار وصور ومشاعر، أياً كانت المعلومات التي يحتويها، واقعية أم خيالية، أم مزيجاً منهما، يقول:

**يا موقداً، من رماد الخليقة،**

**مرّ القطا غارقاً في الردى،**

**و أنا المكسوّ، في صمته المرّ،**

**هل أقبض النار، من بين الأناشيد ؟**

**أم أطلق الروح، خلف المواعيد ؟**

**أم أوقف الأسئلة... ؟!**

إن أشعاره أمنية أسراره، و إذ يعتكف في خلوته، تهرع إليه ربات الشعر، بردائها الخرافي، وأساطيرها المصبوغة بالحزن، ولكنها مفرطة الحيوية، على الرغم من النبرة الكئيبة، والخائبة، والمتشائمة، والرعوية، و هذا نلمسه جلياً في خماسيّاته الرعويّة الجميلة، والتي تظهر هوسه اللغوي، مع توخّيه البساطة و الإلهام، فهو مختبر شعري حقيقي، مفرط في التبحّر في الخيال، دون أن يتخلى عن الحسيّة، و أسلوبه مثقل بالبساطة، والأمثلة، واستحضار الأسماء والمواقف، و هجران الأمل، دون أن يتخلى عن النزعات الجمالية، التي لم تسمح بأن تطالها النزعات الإيديولوجية، فقلمه تقوده قوة عليا، على الرغم من تمزّقه في كل الجهات، بل يكاد همسه يتحول إلى صراخ، كما جاء في إحدى مكاشفاته، يقول :

**أهمس بين العذوبة، واليأس**

**يا سيدي، فلتكن آيتي، أنني في الحريق، قريب**

**و أن يد النار تصغر عني ،**

**فأمشي إلى ما يشاء احتراقي..**

ولائمه البطولية، و الإبحار نحو البدء، عبر المجهول، في قارب من الهوس و الدهشة، مغامراتٌ، انصاع فيها للجنون الشعري، إذ الشعر وحده، يمكن أن يفسّر العالم، الذي يفلت ببهائه من مقولات العقل، فيكتشف أسراراً، ويرفع النقاب عنها، فإذا هو أمام عالم لا متناهٍ، ونص لا ينتهي أو

ينضب، لأن ينبوعه ثرٌ، وأبديّ، ولا نهائي، عبر التداخل للحكايا المدهشة والمذهلة، والمنفتحة على عالم مترامي الأطراف، وأسئلة مستمرة، و كأن شهريار، مخدوع بشهرزاده العصرية، يقول :

**مولاي......**

**كل مدائن الأنثى هباءٌ،**

**قلبها ساقان من ورق،**

**و من خرق،**

**تمد لك الخيانة في ابتسامة أنك الرقم الأخير،**

**فأين تصهل خيلك الخرساءُ،**

**إذ أنت المقرب، و المغادر، و المغرب، و المسافر...**

**أين صرت تدير صهوة موتك،**

**انتهت الخديعة في مباذلها،**

**و ها أنت المقمط بالتمائم....... و الذبح**

هو ملاح جريء في بحر عميق، ابتلع الآلهة و العمالقة، فواجهه بجرأته و لغته الإشراقية، ورموزه التي أمدّها بالحياة، خياله المبدع، الذي اعتاد على إثارة المشكلات المعقدة، و المزج بين الطقوس والأسماء الدينية، ودلالاتها المعنوية، فإذا نصه مليء بالإشارات، ذات الدلالة على الواقع، والتي تكشف زيفه، وتهتك أسراره، يقول :

**قد رأيت الله يبكي، في مراثي نوره،**

**و النور في ثوب الحداد،**

**و رأيت الماء و الرمل سواءً، في سواء**

**فلنعدّل أرق اللحظة،**

و بالإضافة إلى المغامرة اللغوية، هناك توظيف للأبعاد النفسية والفكرية والفنية، لتأكيد الهوية، و زيادة سيطرته على الواقع الذي يشعر بغربة قاتلة فيه، ولهذا يريد تغييره، وخلق واقع آخر، ربما تخف حدة التناقضات فيه، عبر تحرك الملامح و الأبعاد، وامتزاج المواقف والرؤى، فتجاوز اقتحاماته السابقة، وصولاً إلى هذا اليأس الذي لا مفر منه، و قد ترك نفسه، تنزلق فيه، مُطلقاً العنان للغته، إذ أراد تحريرها هي الأخرى من نظامها، فلا يظهر المعنى في البدء، و قد لا يظهر نهائياً، و هذا تحرر خلاعي، قد يصدم الآخرين، ويثير الرعب فيهم، من خلال اختلال الحواس، وفضّ بكارة الأحلام الأكثر جنوناً، ظناً منه أنه ينتصب على قمة الفكر، حيث يستطيع رؤية الظلمات، وهو مصمّم على سبر أغوار ما لم يسبر بعد منها، و على تحسس ما ليس قابلاً للتحسس، والنظر إلى ما لا يُرى، للانتهاء إلى اختراق ما لا يُخترق في الامتداد اللانهائي، فهو سارق النار، و المعبر عن القوى الخفية التي تسكنه، ومعانق الواقع الخشن، بعيداً عن لجج الصمت، هذه الشخصية البروميثيوسية غير المدجّنة، و لكنها المصعوقة سلفاً، والمتوجّسة أبداً، قوّته مشوبة بنقاط ضعف، ومقاومته الشرسة، قد تشعر الكثيرين، أنه في طريق الانهيار، لأنهم يلمسون فيه أخوّة البؤساء، وتجشماً لحمل جميع عذابات العالم، يقول :

**محزن، أنني لم أجدك، في صليل عربة المحارب،**

**لم أجدك، في رحابة اتكائنا،**

**ذات يأس، على وطن ،**

**محزن أنني ، لم أزل أنتظر ،**

**لقد طالت هذه القيلولة كثيراً ،**

**تحت هذه الدالية ،**

**و ها هي ذي وداعتي شبه عارية،**

**و الحريق قريب..**

هذا الشاعر الذي يشعر أن الحياة الحقيقية، غائبة بعفويتها و طفولتها، ورعونتها المتوّجة بالغبطة، والرضا، لذلك نراه ينجذب للموت، فهو لا يستطيع فكاكاً منه، والمحبة عنده اختيار الموت، أوانجذاب و توق إلى العدم، ربما سيعثر العالم على الفرح القديم، يوم كانت الإنسانية لا تعرف الخطيئة، لذلك يستسلم لتداعيات حرّة، و لأسئلة لا تبين الإجابة عنها، فها هو محبط الآمال، تتضاعف مفرداته الدينية، دون أن يتخلى عن خندقه الأدبي،

وربما نلمس لديه الهرب، من الخطيئة و اليأس، إلى أعالي الروحانية – مسيحية أو إسلامية – و هذا تحرر عبر الصوفية، إذ يفرّ من اليأس، عبر الخوارق و العجائب التي كان مولعاً بها قديماً، ولكنّه، للخلاص من اليأس، أومن السير في ظلّ الرّقابة، لم يكن أمامه، إلاّ أن يدمن مخيلته، وذكرياته، وعوالمه الخيالية، و يعانق الواقع الخشن الحسّي، في أقصى حالاته الإشراقية، يقول :

**الله ،!**

**لا نار، و لا معبدٌ،**

**كذبت عليّ خطاي، و الأبوابْ**

**و أنا أريق الروح ،كي أشهدْ،**

**من أي نور نشرب الأعشابْ؟!!!**

هذه القصائد، تحمل انعكاس تجاربه، ومشاهد مرئية من حياته، و لكن كل تفسير لهذه القصائد، هو تحكّمي، وجائر، و كل جهد لإضاءتها بفكرة وحيدة، لا يمكن أن يؤدي إلا إلى مغالطات، وهنا تكمن قيمتها البارزة، وهذا يدل على أن الشاعر، يعيش اللحظة الراهنة، وصراعاتها، وأفكارها، وقيمها، ورؤاها، وأعماله لم تتفاعل مع اللغة والمحيط، فهو لا يمكن أن يغادر نفسه وجلده، لأنه الشاعر ذاته، ولكن الأسلوب يختلف، مع احتفاظ بالتوازن، بين الروحي والحسّي، مع حضور قوي، وفاعل، وميل إلى التصوف، وانسجام مع أفكار المتصوفة، وهذا مردّه إلى أمرين : جهاد الروح، والبحث عن الشكل الجديد الذي يتوق إليه في الكتابة، بالإضافة إلى القلق الذي ينتابه، ككاتب أو كائن، أوشخص، و هذا مُسلّم به ومحسوم، ومفروغ منه، بالإضافة إلى انتمائه السياسي، والاجتماعي، وحركته العجولة في الحيّز والمكان، ومزاجه المعكّر، والمنشغل، وقد وصل الأمر به، إلى درجة طرح الأسئلة، التي بلا أجوبة نهائية، وخاصة الأسئلة الكبرى، التي لا أجوبة لها ومفروغ منها، حول الحياة والموت، والوجود والعدم، وأشياء أخرى كثيرة، بدت المحاولات في مقاربتها، وكأنها ذهاب إلى الصوفية بشطحاتها، ورؤاها، وخيالها الجامح الساحر، والإرث الصوفي وهو أحد أبرز منجزات الثقافة العربية.

لقد شقّت قلبه سيوف الغربة، ولم يجد في الشعر، سوى حطام الوجوه، وقد انتشرت على مائدة النسيان، فانطلق هائماً كنسر، وحيداً كذئب، صامتاً كأيّل، يبحث في حقول صفاته، عن موصوف يتسع مرماه لقلقه، الذي يضرب جدران قلبه، الذي بات (متاهة عشق مهدم السقف).

و الميزة الأساسية لشاعرنا، أنه لم يسقط في مملكة الشعراء، ولم يخضع لمواهبهم، بل نزل من قطارهم

في المحطة الأولى، واستقلّ قطاره الخاص، ليتجاوز محطاته، واحدة، واحدة، متفرداً، دون أن يتسلل إلى فراش الآخرين، وحبيباتهم من الشعراء، متأبّطاً حريته، لأنه يرى أن جوهر الإبداع هو الحرية، حرية الاختيار، والتجربة، وتجربته تميل إلى التجريب كخطّ شعري، راودته فيه النرجسية، لأنه كان مؤرقاً من القصيدة الأولى كما يقول :

**وحيداً، كما يطلق الله، قبّرة في فضاء، في غبار، و نار،**

**أحاور هذي الحقائب، في صمتها،**

**و هي تحملني، متعباً....**

**و ما زال الأرق....**

وما زالت الغنائية بارزة في شعره، مع بعض الأساطير، والرؤى السردية، فالأرق يدفعه للكتابة بطريقة مختلفة لأنه ابن تراث شعري، يحمل في ضلوعه أرق الشعراء، من المهلهل حتى الآن، إضافة إلى ثقافة عالية عربية و غربية، ولكنه ظل ابن السياق التاريخي للشعر، ومنفتحاً على أشكاله كلها، فالشاعر ابن الحرية، ويعمل بوحي منها، والقصيدة هي النافذة التي ينطلق منها، ويعبّر عبرها عن هذه الحرية، وعن الروح القلقة المغتربة، مع أنه يقف على أرض رومانسية، وتجربة روحية بكل ما

تحمله من معنى، فلقد ترقرقت في قلبه رؤية العالم، بما هو أقرب إلى الحلم، وهذا النسغ قائم في القصيدة، فالشعر كما يقول أدونيس: ((يكتسب قيمته الأخيرة من داخله، من غنى التجربة و التعبير، وليس من الخارج، إنه أشبه بالصلوات والتعاويذ و الرّقى، حيث يمتزج كل شيء بكل شيء، الميثولوجيا، والجنون، والعقل، و الأرض، والسماء، والحبّ، والروح،، لا شيء يظل فاعلاً، متوتراً، متفجراً، غير الجموح، والهول، و الضياع، في مناخ من العبث الجميل، الفسيح كالعالم، وعلى الشاعر أن يكون نبياً، أوخرافة، أو كائناً أسطوريا، فما هو الهدف من الشعر إن لم يكن عزاءً و باعثاً للأحلام، و هذه هي الحرية، و كل شعر لا يوظف لأجلها يكون خائباً )).

إن عظمة القصيدة عند الشاعر، تكمن في وضعها على صعيد البناء الشعري، و في التدرج الدرامي الرائع الذي يعطي القصيدة تطورها المتصاعد، يقول :

**لا وقت لي هذا المساء المستباح،**
**طويت قلبي،**
**ذاك وقت كي يبدد ما حلمت، و ما اشتهيت،**
**وقت لينقلني المكان على صهيلي،**
**وقت لآخر ما تجمع من هلاك،**
**حيث أطلقني دليلي...**
**و لآخر الأوقات.... !!**

إنها رؤية جمالية غنائية راسخة الأقدام في الأرض، مشغولة بتقنية عالية، وهي تصدح بموسيقى رائعة حميمية، وتدفق شعري، يصل إلى غزو كل ما هو خارج دائرة المحسوس، سائراً أو طائراً، مخضعاً تعبيره للشفافية القصوى، وللعذوبة الكبرى، لقد وجد الشاعر نفسه محكوماً بتجاوز الواقع، وحدود المعقول، محاولاً السعي، لإعادة رسم الكون، والبوح بوجع الانكسار، وصدمة العيش على الهامش، ليتأمل طعم المأساة، والفرح باللذائذ الفقيرة، وتسلط السياسة، وتفاقم الفقر، والتقاط الأجواء المعتمة، المهيمنة من زمن بعيد، يقول :

**لا تلوميني،**
**تأخرنا على الوردة عمراً،**
**ثم هاكنّا.... و كانْ...**
**غرف موحشة، في آخر السهرة،**
**نصطاد يد الذكرى قليلاً،**
**فيقوم الطفل فينا،**
**و يلم المهرجانْ...**

إنه يحكي تفاعل الذات الفردية مع محيط التحوّلات، ويفرغ العواطف، والانفعالات العابرة، في تأملات كتابية، ليتحول إلى شهادة للعصر، بنبرة هجائية مريرة، بلوعة موجوعة منتمية إلى أرض أنهكتها الهزائم، لقد بلغ التجريد عند الشاعر مداه، حيث يغادر أسئلة الآخرين، ليطرح أسئلته، بعد أن ظهر جلياً، إحساسه الدائم بالمنفى، فيحاول أن يحقق وجوده من خلال اللغة، تعويضاً عن الخسائر المحيطة به، أو التي مُني بها، و هو غير راضٍ شرطه التاريخي، و بالتالي فهو يسعى إلى تأسيس واقع استعاري، أو جمالي، من خلال الواقع العيني، ويجعل الواقع اللغوي، في تعارض مع الواقع العبثي، حيث القصيدة عبر ارتدادها إلى الأسطورة، أو الحلم، أو الرمز، أو الغموض، أو المجهول، و كل هذا انزياح عن المألوف، و التقليد الموروث، وبالتالي، خوض في الحداثة، معيدة تركيب الأبعاد المنسية، واللامرئية من الحياة، كوناً و مجتمعاً، وإنساناً، ولغة، ليتم الربط بين الشكل و المضمون، في وحدة بنائية، ذات رؤيا مختلفة للعالم، من قصيدة إلى أخرى، ومعتمداً الانزياح اللغوي بشكل عامّ، كالاختفاء في الظهور، و الغياب في الحضور، و صورة الصوت، وصوت الصورة، والحركة الصامتة، والمتكلمة، و الظاهرة اللامرئية، إذ كلما تمادى النص المكتوب في تعالياته الفنية، وأعماقه الرؤيوية ،كان حداثياً و معاصراً، بل و ما بعد حداثي يقول :

**الله......**

**لا شهد و لا حنظل....**

**و البين بين شهادة و غيابْ،**

**و القلب في إشراقه يقتل،**

**ما بين سرّ الكأس، و الغيّابْ....**

وكلما اتسعت وتيرة التعامل، مع الانفتاح والانزياح اللغوي، والوصف والغموض الشفيف، اتسع الفضاء الإبداعي للنص، مفارقاً أبعاده تارة، وعائداً إلى المألوف، تارة أخرى، أي : المثاقفة بين الموروث و الحاضر يقول :

**جسدي يئن، فأين ينتظرُ؟**

**عشبي يلمّ دماً،**

**ليغسل فيضه بالنورْ،**

**تتنزه الصلوات في الأسماء ، راضية،**

**أفخانتا البخورْ ؟!**

**أم خانتا في الغيمة المطرُ.. ؟!**

و مرآة الذات الشاعرة، بأبعادها، وملامحها الداخلية، تركز دائماً على الزمن، حتى لتكاد كلمة وقت، تفوق ذكر أية كلمة أخرى سواها في الديوان، و هذا ينطبق على أغلب القصائد، وهذا الشعور بالزمن، هو خوف منه، وإدراك لعبثيّته، وقرب فقدانه، ونهايته، إنه إحساس بالآخر، ومزاوجة بين شخصيته، و بقية الشخصيات، إذ يصل الماضي بالحاضر، والقريب بالبعيد، والإحساس بالزمن، متجه نحو الحلم، ذاك الزمن الواقف كالرمح، في ذاكرة الأحياء يقول :

**لا وقت لي، هذا المساء المستباح،**

**طويت قلبي.........**

**ذاك وقت، كيف يبدو ما حلمتُ..... و ما اشتهيتُ ؟**

**و ما أعاد هواك مني ،**

**وقت ليتلقني المكان على صهيلي......**

**وقت لآخر ما تجمّع من هلاك،**

**حيث أطلقني، دليلي،**

**و لآخر الأوقات..... وقت مجازفات الروح فيك،**

**و أنت صامتة...... كوقع رصاصة أنْت،**

**و دارت في فضاء الأغنيات،**

**على مدى قلبي........**

**و ما قُتل المغني.....!**

إن انتقال الشاعر بين الماضي والحاضر، كانت المرأة فيه همزة الوصل بين الذاكرة والواقع، تتحول أحياناً إلى صورة نفسيّة عميقة، في مخيّلته، عندما تذوب ملامحها، وأبعادها الجامدة في بعض قصائده، هذه المرأة الرمز، تحمل في جسدها أفعال التجدد، وتتداخل الأزمنة فيها، والأمكنة، وتصبح حضوراً في الذاكرة، والحلم، هذه الصورة تتحول إلى صور متوالدة، لا تنتهي إلا بانتهاء القصيدة.

إن الإحساس بالزمن، والمرأة، كالموت، مفتاحٌ صحيح لدخول عالم القصيدة عنده، والإحساس بالماضي كزمن، يشير إلى انفتاح عالم الذاكرة الجميل، بديلاً عن الإحساس بالنسيان، حيث يغدو التذكر نسياناً، والحضور غياباً حقيقياً، وساحة في عالم الكشف، والإشراق، يقول :

**أفأنت مريم...... يا خديجة ؟!**

**أم حجارة رجم قلبي ؟**

**أم صلاة مزقتني ؟**

**أم إنني في كذبة أدنو إلى برق،**

**فأعرف أية نرجسة تعرّت ؟**

**ثم أطلقت الحياةُ، حصار الموت في فأحرقتني ؟!؟**

هذا هو أحمد يوسف داوود، الشاعر، المتوغل في الممنوع، والأسرار، والمتحرر المنتصب على قمة الفكر، ليخترق ما لا يُخترق في الامتداد اللانهائي، و يوقظ المسكوت عنه، ويثير الشكوك بالحياة الغائبة الحقيقية في نثره و شعره، وعبر صنوف الإبداع المختلفة، والتي كان لي شرف الحديث عن جانب واحد منها و هو الشعر، وديوان واحد فقط، من دواوينه العديدة، وهو (مهرجان الأقوال).

□□

# الكاتب ممدوح عدوان ودفاعه عن الجنون

□ أحمد مروان الحفار *

**الأديب الراحل "ممدوح عدوان" (1941 ـ 2004م)، من الرموز الأدبية البارزة التي تركت بصمات لا تنسى في دنيا الشعر والكتابة والنقد، ولد بقيرون من منطقة مصياف، ودرس اللغة الإنكليزية بجامعة دمشق، وعمل في الصحافة وخلّف أكثر من ثمانين أثراً في الشعر والمسرح والترجمة والنقد، فهو أديب ملتزم، ومفكر موسوعي الثقافة، أرهقه نشاطه الدائب، فرحل عن عالمنا مبكراً، ليعانق الموت الذي كان هاجسه الدائم في كتاباته.**

**إن كتاب ممدوح عدوان وعنوانه (دفاعاً عن الجنون) يؤسس لتغيير شامل في حياة الأمة تفرضه حتمية التاريخ، وقد بدت مظاهره في العالم العربي من خلال هذا التململ الشامل في مختلف أفكاره بين الدعوة للثورة والإصلاح، وما كان لهذا الحراك أن يتم لولا ما كتبه هؤلاء الأدباء والشعراء الماهرون الملتزمون، فالدعوة إلى التغيير لدى الشبان لم تكن ثمرة جهد وسائل الإعلام المعاصرة و(الفيسبوك) فقد تأسست على جهد الأدباء وتطلعاتهم.**

ثم جاءت وسائل الإعلام العصرية فعزّزت التواصل الفكري بين الجيل، وأتاحت للبذرة أن تلقح، والأمل معقود ألا يُسفر التغيير عن تطرف لا تحمد عقباه على الأمة ومصيرها، وأن يكون تغييراً لصالح الشعب الذي يطمح إلى الكرامة وتقدير إنسانية الإنسان، والتآخي بين التيارات والتسامح، والعيش المشترك بسلام.

يتألف كتاب (دفاعاً عن الجنون) من مجموعة مقدّمات كتبها ممدوح عدوان لعدد من الكتب التي ألفها بعض أصدقائه إضافة إلى مجموعة من المقالات تتناول الوجه الإنساني للأدب وترصد حركة الاتجاهات الأدبية والشعرية وتطوّرها من زاوية إنسانية، ودور الشعر في التوعية وحركة التواصل بين الشعر وجماهير المجتمع ـ وطبقاته ـ عبر تاريخه المديد.

في مدخل الكتاب يلتمس الكاتب رابطاً يربط بين هذه المقالات والكلمات التي نشرت في مناسبات متباعدة، وأهداف متنوعة فيقدم لها بعنوان: "مقدمة

---

* باحث من سورية.

المقدمات" ويتساءل عن الرابط الذي يربط بينها، فيلتمسه في أنها كتبت من قبل كاتب واحد وهي ترسم ملامح كاتبها وهو يتأمل ويرصد ما يجري حوله، بحكم أنه مثقف يعيش في عصرنا الراهن، وقد عايش الواقع وجربه، فكان مشحوناً بالمرارة والقلق، يكتنفه الشعور بأنه إنسان مهدّد، شأنه شأن الهندي الأحمر حين واجه مأساة تصفيته.

فالشاعر اليوم والأديب العربي عامة يعيش في دوامة الخوف، خوف من الحرب النووية، والخطر الصهيوني الذي يستهدف أرضه ووجوده، وخوفه من القمع والكبت والاستغلال، فهو حين يكتب عن مآسي الوطن والأمة والإنسان إنما يكتب عن نفسه، ويجهد في الدفاع عن وجوده، وهو حين يرثي فناناً راحلاً، أو يتحدث عن تطرفه إلى درجة الجنون شأن الفنان "لؤي كيالي" مثلاً، لا يهمه تزكية من يكتب عنهم، وإنما يعكس انفعاله الذاتي وهو يواجه المحن ذاتها التي مرَّ بها من يكتب عنهم، فتتماهى حياته بحياتهم، ويجد في تطرفهم وشذوذهم وجنونهم ما يماثل موقفه تماماً من عالمنا الذي يدفع أي إنسان مرهف الحسّ إلى الرفض والتمرد واليأس والجنون، ومن هنا جاء عنوان الكتاب فهو ليس تحليلاً لظاهرة تطرف الأديب وجنونه حين يواجه العالم الجائر، وليس دفاعاً عنه، من وجهة نظر فكرية، بقدر ما هو صرخة ألم كتبها "ممدوح عدوان" بانفعال الشاعر وليس بعقلانية الباحث، من هذا المنطلق يعترف بأنه تَعَجَّل ولم يركّز أفكاره، فهي آراء مطروحة بعصبية وغير صالحة للنقاش، تقبل كما هي، أو ترفض، كما يتم التعامل مع الشعر، واحتراماً لمشاعر المبدع ممدوح عدوان، سأكتفي بعرض تأملاته دون الحكم عليها. لأنه كتبها بمداد القلب لا برؤية الناقد المحلّل، بل ربما يقودنا عرضه للقناعة التامة بأنّ عالمنا في ظلمه وجوره يسلم أي إنسان يمتلك الحس المرهف للجنون والتطرف.

يتصدر الكتاب تحت عنوان: "احتفالاً بالجنون" فيرى الكاتب أننا أمة خالية من المجانين، وهذا أكبر عيوبنا، فالحكمة في مواجهة هذا العالم المعاصر ليست إلاّ ضرباً من الافتعال والبلادة وانعدام الحس، فنحن أحوج إلى الجرأة على الجنون، واعتبار الجنون شجاعة وحكمة وليس عاهة نخجل منها.

كل ما في حياتنا يدفع إلى الجنون، وصيحة المجنون ضد هذا العصر دليل صحة ومعافاة، والسلامة العقلية، أما الخضوع للواقع فهو ضرب من الجبن والخذلان، والاستسلام للهرب من المسؤولية تحت شعار عقلانية زائفة.

قيل قديماً: **(خذوا الحكمة من أفواه المجانين)** وهو قول يصدق على المبدعين في مواجهة عالمنا اللامعقول، لأنهم وحدهم يثورون لكرامتهم، ويفضحون المنافقين، والمرائين والجبناء، وجنون المبدعين يأخذ أشكالاً متنوعة منها الشجاعة في تعرية الحقيقة وقولها، أو اليأس الذي يدفع للانتحار كما ختم "أرنست همنغواي" حياته، وقد يجمع المبدع بين هذه التجليات في حياته شأن الفنان الراحل "لؤي كيالي" الذي حاول مجتمعه أن يتستر على جنونه سبع سنوات، وكان الأجدر الاحتفاء بهذا الجنون وتكريمه وإعلانه للملأ بدل التستر عليه، لأنه إنسان مازال يملك الإحساس بالكرامة ويدافع عنها في مواجهة عالمنا اللامعقول.

نسبوا إليه في أزمته الوهن وتعب الأعصاب أو انهيارها، وليس في ذلك ما يخجل، فمن حقه كإنسان أن يفقد توازنه العقلي، ويمارس حقه الطبيعي في الرفض والاحتجاج، جنوناً أو انتحاراً، فهي بدهية مغيبة عن حياتنا، لم يكن "لؤي" مجنوناً في فنه وإبداعه، فقد اعتكر عالمه الداخلي واضطرب قبل جنونه، منذ أن انتقل فجأة من عالم الشهرة التي كان يتربع عليها كفنان مبدع، وكإنسان سعيد بإبداعه له علاقة مريحة، وأعمال فنية شهيرة تؤهله للمجد الفني، لكنه حين واجه الواقع واكتشف عذابات يعيشها الناس، تحوّل كلياً عن عالمه الفني المخملي، وقدّم معرضه بعنوان "في سبيل القضية" 1967م، فكان نقطة تحوّل في

فنه مفزعة وكابوسية، رسم لوحات تمثل أناساً مذعورين غلاظاً وأقوياء تشفّ نظراتهم عن الرهق والمعاناة، يسحقهم الواقع، فبدا أن كابوسهم كان كابوسه، وأسقط ذعره عليهم، وقد استقبل النقاد معرضه بالتسفيه، مثلما عزف الجمهور المخملي عن شراء لوحاته وقد ألف شراء لوحات فنية لا تعكس من الحياة أعماقها بل مظهرها الشكلي المريح، وبهذا خلع "لؤي" عنه جمهوره، وتوجه إلى جمهوره الجديد، من المسحوقين والمعذبين، وعدّ ذلك تراجعاً من قبل النقاد الذين لم يفطنوا إلى أن تحوله كان تحولاً إيديولوجياً وسياسياً عنيفاً، لا يرضي هؤلاء النقاد "الجدانوفيين" الذين يتوهّمون أن الفنّ الحقيقي هو الذي يخدم شعاراتهم الجامدة، ومصادرة كل إبداع لا يتفق معها، كان "لؤي" في بداية مرحلة يأسه يحاول أن ينظّر لفنّه، لكنه كان تنظيراً مسيئاً لجهده كقوله: **(إنني أرسم الفقراء في لوحات يشتريها الأغنياء فيُدخلونهم راغمين إلى بيوتهم)**، أو يعلق على لوحة رسمها لرجل فلاح باع أرضه وكتب تحتها: **(وماذا بعد؟)**، فوجّه إليه هؤلاء النقاد لوماً عنيفاً لأنه ليس متفائلاً في ثورته؟.. وقد خرج عن أفق النضال الثوري، كانت جملة غاشمة سلطت عليه طوال حياته مردّها سوء فهم لفنّه، فلوحاته في نظرهم لا تدافع عن (القضية). وفاتهم أنه إنسان يحطمه الواقع ويضعف من صلابته، وما كان له أن يتماسك أمام هذا النقد ولاسيما أنه اكتشف أن تفاؤل الشعب الثوري مرتبط بالأنظمة السياسية التي توجهه، فحين هزمت هذه الأنظمة هزم "لؤي" من الداخل وأحسّ بعريه النفسي، خاصة وأن هزيمة حزيران عدت انتصاراً من قبل هذه الأنظمة، وهو تزييف لم يستطع الفنان أن يتقبله، فقد صدمته هزيمة الجيوش العربية، والتقدم السريع للعدو لاحتلال سيناء والجولان دون حرب تُذكر، ومع ذلك كان المواطن العربي فوق ذلك مقموعاً من هذه الأنظمة، وقد حولوا تفاؤله عن استرداد الأرض التي سلبت في الحرب إلى تفاؤل مرتقب بتحرير القدس من العدو! ولا شك أن هذا التزييف الثوري قمين أن يدفع العربي إلى الجنون فكيف إذا كان فناناً؟..

انهار "لؤي" وفقد توازنه، وكان قبل الهزيمة يعيش حياة هادئة، كان بإمكانه أن يندّد بهؤلاء المنظّرين الكذبة للهزيمة، ويفضح تفاؤلهم بمستقبل ثوري مشرق، ولو أنه رسم لوحاته بعد الهزيمة لاكتسبت أبعاداً سياسية جديدة، لكنه قدّمها قبل الهزيمة وكأنه يتنبأ بوقوعها ولذلك سارع إلى إتلافها معلناً يأسه، فقد كان دمار أمته دماراً له وقد تكشّف له الواقع، فشطره إلى نصفين: عجزه عن التعبير عن لا معقولية العالم، وفقدانه توازنه العقلي أمام النكسة، وبعد أن شفي من مرضه وجد نفسه عاجزاً عن التكيف مع مجتمعه، فانصرف إلى الخمرة، وارتياد الكباريهات والمخدرات، مضرباً بعلانية عن كل ما هو جدّي في الحياة.

وتحوّل إلى رسم مناظر الطبيعة ملبياً رغبات الزّمن، ومستجيباً لسكون نفسه اليائسة، حيث كل ما قدمه في هذه المرحلة بدا هادئاً صافياً، رسم على سبيل المثال عجوزاً متسولاً على باب المكتبة الوطنية بحلب، وحين سُئِلَ عنه قال: إنه أحد أبطال الثورة السورية.. وفي هذه المرحلة بدا وقد شفي من جنونه منسحباً من رسالته الإنسانية، وقد مات فيه المبدع ليحل محله الإنسان اليائس المتصالح مع ما حوله ظاهرياً، لكنه ختم حياته مأساوياً حين تخلّى حتى عن التزاماته حيال حياته وأمنه، فسقطت لفافته على فراشه وهو غائب عن الوعي، فاحترق مع بيته، وقد تولى الناقد الفني "صلاح محمد" تدوين هذه الحياة العجيبة في كتاب له عن سيرة "لؤي" محاولاً ردّ الاعتبار له، فكان كتابه وفاءً منه لصداقته وللفن، وقدم له ممدوح عدوان بهذه المقالة المؤثرة، التي تثبت أن حياة الإنسان ليست محكومة بمقتضيات العقل ومقاييسه، فوراء العقل ثمة دوافع وجدانية ثرّة تجعلنا نجن أو ننتحر أو نواجه الموت لنحرر كرامتنا، إنه ضرب من الجنون الذي يفوق حكمة الحكماء، ويكشف عن إنسانية الإنسان في صدقه مع ذاته ومع الآخرين.

***

ينفذ الكاتب الشاعر ممدوح عدوان في دراسة بعنوان (بين الشعر والقراء) إلى جوهر الفن فيتحدث عن دور الفن عامة والشعر خاصة في تكوين إنسانية المبدع والتزامه. فالفنان هو الإنسان الصافي يطلب هذا الصفاء لنفسه وللآخرين وهو ملتزم لأنه إنسان ينبع التزامه من ذاته ولا يفرض عليه فرضاً، إنه ذاته كما يريد لها أن تكون، وهو ذوات الآخرين أيضاً الذين يطمحون أن يتحد بهم ويتوحدون به، فهو الجذر الإنساني المشترك للنوع البشري في تساميه وطموحه إلى المُثُل، رؤيته النافذة تجعله إنساناً غير مشروط وكائناً واعياً بعيد الغور، وحين يصطدم بالواقع عليه أن يتحداه بفنه وإلا عدَّ ذاته فاقداً لإنسانيته، واصطدامه مع العالم يولد شرارة الإبداع التي تلخص الكل من حوله، أي التربة التي توحّد بين الناس، فإن تجنب الاحتراق بنار الفن المقدسة فقد معنى حياته، وليس أمامه إلاّ إنهاء حياته كما أنهاها "شيلي وبايرون وزفايج"، ولهذا يموت الفن الذي يتغذى على تفاهات الواقع وهامشها، الفن والشعر ليسا زمنيين، فالمبدع قادر على خلق زمانه حين ينشد الحقيقة التي يغيبها الزمن **(إن كل تطور يلحق بالفن تكمن وراءه حقيقتان: بحث الإنسان المبدع عن ذاته الصافية والبحث عن الآخرين)**، والفنان حين يخلق إنما ينطلق من أزمة داخلية يعانيها ويفرضها الخارج، وصرخته تتحدد قيمتها بمقدار ما تعكس من معاناة المجموع، ولكي تحوي صرخته صرخاتهم يجب أن يكون إيجابياً في الحدث، فالعارض لا يخلق فناً، لكنه يبتعد عن التيار بقدر ما يحول هذا الابتعاد عن الرؤية، أي أن يكون في قلب العالم من غير أن يجرفه، وأن يمتلك الصفاء لئلا يفقده انفعاله الوعي.

وقد أقيم اليوم جدار بين الفنان والأجيال، بسبب تسطّح الفنان وتعويده قراءه على المادة المتسطحة اللامسؤولية، التي تمتع المتلقي ولا تحمل له الوعي، شأن منتجات عصرنا الاستهلاكي، وبهذا تعطلت وشلّت ملكة الإنسان اليوم قدرته على التفكير أو التغيير، أو تدبر معنى الحياة، مع ضياع الفن الحقيقي القادر على توعية متلقّ يطلب معنى لحياته.

* * *

ويستعير ممدوح عدوان مُقدِّمة كتابه "لا بدَّ من التفاصيل" فيدرجها بعنوان (لا بد من الشعر) ويكتب: **(لا بدَّ من الشعر ولو أننا في عصر الخيانات والمؤامرات والتصفيات، والإنسان فيه مهدد خائف ومتهور ومستلب)**، ويتساءل عن ضرورة الشعر، ومن لديه الوقت لقراءته؟ وللثقافة السائدة التي تطالب بأدب للشعب، وسدنة الثقافة اليوم في الواقع ليسوا معنيين بتثقيف الكادحين أو تعميق وعيهم، وتحفيز تساؤلاتهم، هؤلاء القائمون على شؤون الثقافة يدورون في فلك السلطة والنظام ويسعون لإرضائهم، يريدون أدباً لا يستنفر الهمم، ولا يهتم به البائسون ولا يحركهم، ولا يكون قنبلة موقوتة تقبل الانفجار، فلماذا الشعر إذاً؟ ما يريدون شعراً "مخصياً"، والشاعر جاسوس مشبوه لا يشغب على التآمر والخيانة، ولا يفتح عينه فيه المظلوم على المستغلين واللصوص لذلك يؤثر هؤلاء أن يظل الشعر ساكناً يدور ف فلك المدح والرثاء والمباسطات الإخوانية، هؤلاء الشعراء الموجهين لا يسعون إلى تغيير العالم، وهم ورثة مقولات تعبر عن مصالحهم... فالشعر الخالد في نظرهم له موضوعات خالدة لا تتبدل مع الزمن ومنها الحب والبغض، والصراع بين الخير والشر، والشعر الحقيقي يطمح إلى إحداث ثورة في الوعي يفرضها التراكم المعرفي وتبدل نظرة الإنسان إلى حياته ومعنى وجوده.

الشاعر اليوم يقاوم غواية الرضا والاستكانة وراحة البال ويحب الصدام، بل ربما كان يسعى إلى نيل سخط بعضهم، وسكب الزيت على النار، والشاعر الحق يتجاوز أولئك الذين يريدون أن يكون الشعر صف كلام وتصويراً جميلاً وخيالياً للواقع، وهو مطلب شعراء السلطة من الطبقات المستغلة

يصرفون به الناس عن طلبهم للحرية والعدالة والكرامة، ولعل في طلب الشعر الحقيقي ما يجعله مكروهاً من السلطة وأبواقها، ومن الناس الذين يؤثرون الراحة والتكيف مع الواقع ولو كانوا يعانون، ومن المتسترين بالمثل الخالدة الذين يعريهم الشعر ويكشف كذب مسوحهم، ولذلك يبارك الكثيرون قمع الشعر فهو عدو لدود لأنه واضح الهدف، وهو عدو يسهل قمعه لأنه لا يملك أسلحة تدمي يدافع بها عن نفسه، لكنه مع ذلك عصي على القهر والإبادة لأنه قادر على تحدّي خصومه بسيرورته عبر الزمن، ولأنه فوق ذلك يذكرنا أننا بشر يجب أن نثور ونغضب ونقاوم ونتحدى، وأننا أكبر من أن نستسلم ونذل.

والشعر طبيب ليس محايداً، ينبه إلى المرض وهو مريض كمن يعالجهم، وليس له أن يقترح العلاج فهو شأن العلوم الأخرى، إلا ما يبعثه في الإنسان من حسّ بالمسؤولية وإرادة التحدي والمقاومة فهو أكبر من حساب الربح والخسارة، أو الخنوع والاستسلام...

* * *

ويكتب تحت عنوان (وهذا أيضاً محللاً طبيعة الشعر) أن مشكلة الشعر تكمن في تأطير الناس للشاعر، وهي مشكلة الفن، فالشعر يفاجئ الناس والشاعر الحق هو الدائم القلق الذي يباغت الناس بما لا يتوقعونه منه، ربما يذهب البعض إلى أن الشعر عاجز عن الخوض في تفاصيل الواقع وهي مهمة الباحثين، لكن من قال: إن الشعر لا يعنى بتفاصيل حياتنا الوجدانية، احتفاؤه بمرأى قوس قزح أو انهمار المطر أو ضوء القمر، أو صدى ضحكة طفل، الشاعر في انغماسه بجمال العالم والحلم أشبه بالطفل الحالم في لعبه، والرجوع إلى طفولته تعبير عن رفض لقمع اجتماعي سرق منا أحلامنا وطفولتنا، والشاعر يريد استرجاعها ليحمي معنى الحياة وحق التمتع ببراءتها وصفائها ونبلها، يسترجعها لا بحرارة المقاتل بل بأسلوب الحضور لدى

شيخ عجوز يحنّ إلى ماضيه، وبروح مَنْ يستميت ليحرر ذاته "هذا أنا" إن الذين سطحوا الحياة سطحوا النظرة إلى مفرداتها، فصرنا لا نرى الإنسان من خلال هذه المفردات ولا يغنينا إلاّ بقدر ما نحبه أو نكرهه، أو نألفه، وهي مفردات إنسانية أيضاً تمثل جزءاً من أناه وليس كلها.

* * *

كتب ممدوح عدوان مرافعة متميزة بأسلوبه الأدبي، ورفعها لمحكمة الشعب الدولية حول جرائم الحرب العدوانية الإسرائيلية على لبنان عام 1982م، وهو يقدم نفسه للمحكمة كضحية وليس كشاهد، فعَبْرَ حياته كان ينتمي إلى شعب يُقتل ويُضطهد، وكانت الولايات المتحدة تدعم الصهاينة في هذه العدوانات وتدعي أنها تمثل العالم الحر. حاول العرب في هذه العقود الأربعة أن يطوروا حياتهم، لكن إسرائيل كانت ترغم الوطن العربي على تكريس كل شيء للمعركة. حاول العرب أن يكون لهم حكومات أفضل، والتحرر من التخلّف لكن إسرائيل كانت تعوق عجلة التنمية بعدوانها، وطموحها إلى أن يكون حدود إسرائيل من النيل إلى الفرات، ولذا كانت سورية وطن ممدوح عدوان مهددة كفلسطين، وكان الضمير الإنساني كافياً لردع المقيدين، أما الآن فالضمير الإنساني لم يعد كافياً لأن وسائل الإعلام الغربية تغيّب الحقيقة، حتى أصبحت نكبة فلسطين جزءاً من تاريخ مضى، تمت تصفية القضية مثلما صفي الهنود الحمر، وبعض مناطق آسيا وإفريقيا، ومنطق الإنسان الأبيض اليوم أن الخطر لا يكون ماثلاً إلاّ عندما يهدده ويهدد مصالحه، حتى أمسى حدثاً عابراً كزواج الأمير "شارل" أدعى لاهتمام الصحافة من ضم الجولان، فمصالح الغرب هي التي تقف وراء دعم الغرب لإسرائيل، وبالنسبة للأوربيين بدت مشكلة فلسطين وكأنها تعبير عن أزمة ضمير الغرب تجاه الاضطهاد العنصري لليهود، فهو يريد أن يغسل ضميره، أما اليهودي الذي اضطهد فهو يحوّل

انتقامه لغير مضطهديه من أبناء فلسطين، وعالمنا اليوم متخم بالدعاوات واللامبالاة، ويعاني نقصاً في الحساسية تجاه الجريمة، وقد فقد إنسانيته ومسؤوليته فنام مرتاحاً وسكت وإن بدا قد فقد إنسانيته.

أما الضحية من عرب فلسطين فإن عجزهم عن فعل أي شيء، قد ضاعف حقدهم، وشجعهم على التحول إلى قتلة حالمين مستعدين للقتل وهم قبل ذلك كانوا بشراً أسوياء، حتى الشعراء وكاتب المرافعة منهم، أنستهم المأساة صور الجمال في الحياة، وتحوّل نتاجهم إلى قصائد تحفل بالدم والكراهية والغضب تحت ضغط الظلم الذي حاق بهم، وهم يتمنون أن يكونوا بشراً أفضل وشعراء أفضل لكن إسرائيل وحليفتها منعتهم من ممارسة إنسانيتهم، وإن كانتا ضاعفتا من إحساسهم بكرامتهم وتوجيه ما بقي من إنسانيتهم لنصرة فلسطين، وهي مسؤولية إنسانية للأديب لا يشعر بها من لا يبالي بمآسي الآخرين، والأمر متروك لضمائر أعضاء المحكمة في اتخاذ قرار عادل يرد الحق إلى أهله.

* * *

ويشير الشاعر ممدوح عدوان (النمور تتعلم الرسم) إلى كثير من المفاهيم الراسخة في عقولنا عبر تاريخ التمييز العنصري بين البيض والسود، وقد تسربت إلى موروثنا اللغوي والتعبيري نرددها دون أن نشعر ببعدها الذي يتنافى مع روح الإخاء والمساواة بين الأعراف والأجناس والأديان، تقول: **(قلب أسود كناية عن الحقد، وسوّد الله قفاك، وابن آدم أسود راس، ولم يسلم من هذه العنصرية المتنبي في مدح كافور، هي ترسبات ثقافة لا نفطن إليها ولا نفتعل ثقافياً للتخلص منها، فالتاريخ الذي أرساها كان تاريخاً عنصرياً يجدر إعادة النظر فيه، حتى نشيدنا الوطني لم يسلم من عنصرية اللون "لا تطيق السادة الأحرار أطواق العبيد)** فهو يسلم أن للعبيد أطواقاً نلحظ كذلك ما لحق بالفلسفة السفسطائية من جور، فقد كانت مدرسة فلسفية تطمح أن تعميم الفكر الفلسفي وتخرجه من حكر الطبقة المثقفة والأرستقراطية فقاومتها بشدّة خصوم الجماهير من الصفوة، وقد نادت بأن القيم من صنع الإنسان وهي ليست حقائق مقررة يجب الالتزام بها، وأعلنوا أن الإنسان صانع نفسه والمجتمع يقوم على احترام الآخر والعدالة المتبادلة، ورفضوا العبودية لأنها تنافي الطبيعة، فنالوا لهذه نقمة خصومهم وسخر منهم أفلاطون حتى أمست كلمة سفسطة تدل على الجدل العقيم والتفاهة الفكرية، وكثيراً ما استغل تجار الثقافة عبر العصور جهل الشعب، فقبل أن يترجم الإنجيل ويطبع طبعة شعبية في بريطانيا باللغة الإنجليزية المحكية كان السائد أن فرسان الصليب المقدس هم حماة الدين ولا يمكن الاستغناء عنهم، وقد عزّز الإقطاع هذه الفكرة لحماية مصالحه، فلما انتشر مرض الطاعون بعد حرب المئة عام اكتشف الشعب أن نظام الفروسية عاجز عن أن يدفع عنهم الموت ويحميهم ما عزز قناعتهم بالاستقلال والتحرر من الإقطاعيات، وبعد ترجمة الإنجيل للإنجليزية لم يعودوا بحاجة إلى وسيط لاتيني يملكه (صفوة من رجال الكنيسة). ليعلموهم دينهم، وبهذا تفسر نقمة الكنيسة على مترجم الإنجيل، ومبادرتها إلى إحراق جسده بعد (44) عاماً من وفاته. وفي تراثنا ما يماثل ذلك فقد كان الأخفش الأوسط يعقّد علم النحو ليظل صعب المنال وليتكسب منه، فلما جاء نحوي يكنّى بأبي يوسف وألف كتاباً في النحو سهل التناول، ثار النحاة في وجهه لأنه كما قالوا (طرح النحو على المزابل)، يستنتج ممدوح عدوان أن المعرفة كانت حكراً على الطبقة التي تملك السلطة، وكان لها خصائص تجعلها محصورة بهذه الطبقة فهي تحرص على احتيازها، ولو كانت محدودة الآفاق، وهي ترفض أي صيغة ثقافية غير متعارف عليها بتزمت، مثلما كان موقف الكنيسة من نظرية دوران الأرض لأنها تنافي ما ورد في الكتاب المقدس عن خلق العالم، وقد مورس هذا التشكيك بعنف على الاشتراكية

حين نادى بها "ماركس" نظاماً للمجتمعات، ولم يسلم المسرح من قواعد جمدت انطلاقته كقانون الوحدات الثلاث وتوجيههم لخدمة النبلاء ومثلهم، وحرصه على تثبيت النظام الملكي والطبقي القائم في المجتمعات، وتقييده الصراع المسرحي بالصراع بين البشر والقدر، أو بين العقل والعاطفة، إن واضعي هذه القواعد هم الفلاسفة الذين هاجموا السفسطائيين، وهم الذين سعوا لتقييد قواعد المسرح لصالح الطبقة النبيلة، والنبلاء من حكام مصر سحروا العالم بمعجزة الأهرام لكنهم بهروا العالم بإعجازها وجمالها من غير أن يحجبوا حق الإنسان في اكتشاف عرق الكادحين الذين بنوها من أبناء الشعب، كذلك مسألة تحرير المرأة فقد مرّ تاريخها عبر نظرة دونية لها برزت في المؤسسات الاجتماعية كالزواج والوراثة فكانت مبادئها قيداً يضمن الحط من قدرها وتقييدها. واليوم أمام العالم مسؤولية جسيمة ليعيد النظر في كل مخلفات الثقافة البورجوازية وتطلعاتها التي تبنتها الرأسمالية المعاصرة.

وهي مهمة المهمشين من أبناء الطبقات المسحوقة للتحرر من مفاهيم ثقافية مازالت تؤمن بالطبقية والتمييز، ومنها نظرية الفن للفن التي بنيت على مقولات سياسية واتجهت إلى تسلية الناس تحت شعار الجمال بالتفاهة على حساب العمل الجاد، وهي التي أفرزت في الأدب القصص البوليسية والأدب الإباحي، وبالمقابل فإن خصوم هذه المدارس من اليسار لم ينجحوا دوماً في تقديم فن وأدب راق يضاهي الفنون الرأسمالية وجمهورها من دعاة التحرر مازال منصرفاً إلى لقمة العيش مشغولاً بها عن الفن والأدب والشعر، فهو إن قرأ لا يفهم ما يقرأ وهو مكبل بالموروث من الخرافة التي تخدم طبقة المشتغلين، فالمطلوب الآن الفن الذي يحرر الإنسان من همومه، ويرسخ لديه الوعي السياسي، فالفن السياسي هو تعبير الطبقة المستغلة في مواجهة مقولات البورجوازية الخادعة التي تدعو إلى "احتمال العالم كما هو"، بل يطلب منه رفضها والثورة عليها، الفن والمسرح تحرض ضد العالم الراهن، وهو موجه إلى المتضرّرين فيه، وهو صدام مع المستفيدين منه، فهو يدعو إلى الانقسام بين الجمهور، ولكن هل يمكن أن يؤدي المسرح دوره ما دام رواده وجمهوره مازالا إلى اليوم من الطبقات البورجوازية المثقفة، وقد أصبح سلعة ثقافية لا يربطها بالجمهور إلا ثمن بطاقة الدخول، والثقافة المسرحية اليوم صناعة مزوّرة موجهة لخدمة الاستهلاك والربح وليس هدفه قبل كل شيء الإرشاد والتوعية، فالذين أسسوه وطوروه مازالوا حماته وصناعه، والفقراء بعيدون عن لعبته الراهنة، لا نجدهم في الصالات والتغيير يجب أن يبدأ بتغيير المؤسسات الثقافية البورجوازية وخرق تقاليدها، وتعميم المسارح ليألف الشعب من العامة ارتيادها، إذ ما الفائدة من مسرح لا يحضره إلا أعداء الشعب، وهم يستمتعون بما يقال ضدهم من النعوت حيث يكمن معنى المسرح الهادف في نفي الذين يصغون إليها، وهو تناقض فرضه تبنّي المسرح لوظيفته الجديدة مع احتفاظه بجمهوره ووسائله القديمة، لأن الفقراء لا يملكون ثمن البطاقة أو هم بعيدون عن فهم مقاصده البعيدة، لقد أصبح المسرح اليوم صوت الفقراء في قاعة الأغنياء، حتى لو شتمهم وبصق في وجوههم، وقد أمسى المسرح اليوم سلعة تشترى كما يشترى الحذاء وتستهلك مُثله يقول سيراجرثون (**إنه لشرٌ لعين للأدب أن يصبح تجارة في أوربا كلها، لم يبلغ أي شيء هذا المدى مما بلغه من تغذية الذوق الفاسد ومنح الجاهل سلطة على المثقف**).

المسرح إذن تحريض على الفعل وتعميق للوعي لكنه ليس مسرح تنفيس عن الكبت والقهر يطهّر نفوس النظارة آنياً ويلهيهم عن واقعهم، لكن لا مسرح ولا دور له إذا لم يرده الفقراء والفلاحون والعمال، فمن حقهم علينا أن نذهب إليهم، وأن نحرر العرض المسرحي من أبهته البورجوازية، فليكن مسرحاً فقيراً بالأثاث وبعيداً عن القاعات المترفة للملوك، ليكن مكانه الرصيف أو المقهى أو حيث يعمل الناس في الحقول والمعامل والمؤسسات، ولنعد النظر في كل شيء بدءاً من مشهد الصياد الذي

يقف على جثة النمر، فالنمر اليوم لم يعد حيواناً كما يزعم النبلاء، أصبح يذهب إلى المدارس، ويتعلم الرسم ويطالب بحقوقه من غير أن يفقد قدرته على الافتراس، وهو يرسم بمخالبه لا بالفرشاة.

* * *

يتحدث الكاتب "ممدوح عدوان" وبأسلوبه الأدبي الوجداني عن أصدقائه من الكتاب الراحلين ومنهم (أبو علي ياسين، وسعيد حورانية)، فيشير في رثاء الأول إلى عملقته النقدية وحسّه الوطني، كان "أبو علي ياسين" مولعاً بالثقافة الشعبية، والفنون الشعبية وكل ما أفرزه الشعب، فألف في النادرة الشعبية، وحلل أبعاد النكتة الشعبية السياسية والاجتماعية، وخرق الحاجز الذي يقيمه الأدب على الطابع الجنسي للأدب الشفاهي تحت شعار الحشمة، وفضح هذا التزمت الزائف في الأدب الرسمي ومدى بعده عن الصدق ومشاكلة الحياة، لأنَّ كتّابه متعالون، ولم يكن أدبنا القديم يتورع عن سرد النوادر الجنسية وما يتصل بالجنس بصراحة كما فعل "الجاحظ وابن حزم". وسواهما ونحن اليوم أحوج إلى أن نعود إلى لغة الشعب لنكون أقرب إليه، وننأى عن رسميتنا في كلامنا وخطبنا المجوجة، ونكفّ عن مهاجمة الكتّاب الذين اجترؤوا على كسر هذا الحاجز، ولو كره المتزمتون ودافعوا عن لياقة الأدب وحشمته، هم يريدون أدباً مجرداً من المجاز والتخيل ومقاربة الواقع، مع أن الدين نفسه خاطب الناس بالمجاز والقصص للاعتبار، ويحدث القرآن الكريم بصراحة عن الأمور الجنسية دون مواربة. فنصَّ على النكاح وشروطه، ونعتَ مريم العذراء بأنها أحصنت فرجها، فكيف يريدون أن يغلقوا الباب على الحياة في الأدب، كتب "نزار قباني" قبل أربعين عاماً في "الشعر قنديل أخضر"

**(حين أراد الله الاتصال بالإنسان لجأ إلى الشعر إلى النغم المسكوب والحرف الجميل..).**

وفي الوقت الذي ينشغل فيه العالم بمشكلات العلم والتماس الحلول لها، تشغلنا نحن الهواجس والحفاظ على الموروث وتقييد الأقلام لكي لا تتجاوزه، إنهم المتسلطون على الأدب يخضعونه ويذبلون زهرة تفتحه، ويصرفونه عن قضايا الأمة الأساسية، ويضعوننا في موقف الدفاع كل مرّة... وينالون من المفكرين الأحرار فيرغمون زوجاتهم على تطليقهم...

جاء الكاتب "أبو علي ياسين" ليقول لهم: إن الحياة صراع، وليعلن انتماءه إلى الطرف المستضعف، ومن حق الكتّاب الأحرار اليوم أن ينتقلوا من موقف الدفاع عن حريتهم في التعبير إلى موقف الهجوم.. فالإيمان الديني مسألة طرفاها الفرد والله ولا علاقة للآخرين بأن يكونوا حكماً ويكفرون ويحكمون على إيمان الناس. ذهب "أبو علي ياسين" والذين بقوا من أمثاله لديهم ما يفعلونه على دروب الإبداع الحر الضروري لحياتنا البشرية والمنبعث عنها.

* * *

وتحت عنوان: لا تمزح يا سعيد، يؤبن ممدوح عدوان الكاتب القاص "سعيد حورانية" فلا يصدق موته، وهو الممتلئ حياة ومرحاً، حتى ليخيل لمن يسمع نبأ موته أنه يسمع نكتة، كان "سعيد" من طينة دمشقية معجونة بهموم العالم وثقافة العصر، وكان مجادلاً في مجالس الثقافة، ومدافعاً عن القيم الإنسانية، وخسر الوطن بموته أديباً قاتل طوال حياته ونبّه بقلمه لخطورة المستقبل الذي ينتظر أمته، وقد مات قبل أن يشهد كثيراً من الكوارث التي كان يتوقعها، وترك أقرانه يحملون عبئها، ويستشعرون مرارتها.

□□

# قــراءة في مجمــوعة الصعود إلى عرش فاطمة

## لـ (خالد محيي الدين البرادعي)

□ د. شاكر مطلق *

### تراسل الفنون بين الخط والرسم والكلمة

ما أن تمسك بديوان د. خالد محي الدين البرادعي "الصعود إلى عرش فاطمة" حتى يفجؤك شكل الديوان المستطيل، وقطعه غير المعهود، وربما تساءلت عن السبب الذي دفع الشاعر لأن يكتب الديوان بخط يده، وهو خط مميز ولافت، فنياً، فلماذا أراد البرادعي أن يكون الأمر هكذا، وكان بإمكانه طبعاً، أن يعهد به إلى خطاط محترف، قد يضفي جمالية أكثر على إخراج النصوص؟

ربما يزداد تعجبنا عندما نأخذ بتصفح الديوان، لنجد أن الشاعر لم يكتف بكتابته بخط يده فحسب، وإنما زينه برسوم من "ريشته" تحمل زخارف نباتية وأشكالاً تشبه (الأرابيسك) ووضع في بعضها لوحات "لامرأة عارية، ذات شعر طويل، في وضعيات جريئة، يستر عريها الورد تارة، وتارة شعرها الطويل، نراها تجلس أو تقف أو تستلقي تقرأ (قصائد الشاعر؟) أو تتأمل شجرة عارية، تنظر إلى الهدهد، أو إلى أسماء مدن عربية عديدة مخطوطة على صفحات كتاب مفتوح أمامها، مدن عرفها الشاعر،

بل وعاش فيها أو عايشها إبان فترة ما من تنقله بين بلدته الجميلة (يبرود) القابعة في سلسلة جبلية مذهلة الأشكال والألوان، إبان اليوم الواحد وعبر الفصول (جبال القلمون)، هذه البلدة المطلة على واد خصب وسيع وعريق عرف الإنسان الاستفادة منه ومن السكن في مغائر جباله العديدة منذ أكثر من مئة وخمسين ألف عام، كما عرف البرادعي الاستفادة من موقعه الموحي الجميل في صياغة العديد من أعماله الإبداعية، مثل ديوانه المميز المعروف "حكايات إلى امرأة من يبرود" الصادر في الكويت عن دار الرسالة عام 1974.

#### الحسناء الغامضة:

عودة إلى "لوحات الديوان التزينية. لماذا وما هي الرسالة التي تحملها للقارئ؟

---

* شاعر من سورية.

الرسوم ـ فنياً ـ هي في منتهى البساطة، تنتمي إلى النوع المسمى: "الفن البدائي" وأفضل عليه تسمية "الفن العفوي"، هذا إذا كان بالإمكان حقاً إطلاق كلمة (الفن) على مثل هذه الأعمال البسيطة، وكنت، قبل نشر المجموعة، قد أعلمت الصديق البرادعي، عن تحفظي على مثل هذه الأشكال والزخارف ونصحته باستبدالها بلوحات فنية حقيقة، إلا أنني لمست لديه رغبة حقيقية بتركها في المجموعة، لاسيما وأن الكتابة وحروفها تتداخل، في كثير من المواضع، مع الأشكال، الأمر الذي يجعل الفصل بينهما غير ممكن دون إعادة كتابة المخطوط من جديد.

أعود لأتساءل مرة أخرى: لماذا هذا الإلحاح على إظهار مفاتن هذه الحسناء، ومن تكون يا ترى؟

ـ أهي فاطمة المعاصرة ـ المرأة الأنثى المشتهاة ـ في المطلق؟ ربما..

ـ أهي حبيبته المتخفية خلف رمز عربي ـ إسلامي عريق؟ ربما..

ـ أهي ملهمته، التي أطلق عليها الأوروبيون لقب (موزه ـ Muse) التي تلهم الشاعر قصائده على غرار شياطين عبقر عندنا؟ ربما...

أسئلة وتساؤلات عديدة يمكن طرحها هنا، وأخالها ذات دلالة هامة للولوج إلى جوانيات النصوص من خلال دهاليز نفس عاشقة حائرة تعاني وتأمل تارة، تثور وتصمت تارة أخرى، لكنها تحاول دوماً أن لا تبوح إلا من وراء قناع وقور لا يجوز له أن يسقط ليصرخ:

**.. ويح باسم من أهوى ودعني من الكُنى... الخ**

ولكن هل يمكن أن تكون هذه الرسومات محاولة لتجسيد حلم المرأة ـ الأنثى، كما يريد لها البرادعي أن تكون: جسداً نارياً جميلاً في حالة عري تام وسقوط الأقنعة عن شيطان الرغاب الحارقة؟ نراها تنتعل تارة حذاءً نسوياً عصرياً، ولكننا نرى فوقه (خلخالا) من الزمن القديم، ودوماً نرى جديلة طويلة من الشعر الأملس تتدلى على ظهرها، وفي آخرها شريط مربوط بعناية، ولكنها تظلل ضبابية هذه المرأة فلا نرى لها، على الغالب، وجهاً يفصح عنها، كما لا نرى، في معظم الأشكال المرسومة للأجساد العارية، حذاءً إلا وفوقه الخلخال وكأنه لازمة لاكتمال صورة الأنوثة لديه.

في (لوحة) لوجه أنثوي أمامي ـ بورتريه ـ مرسوم على الطراز الفرعوني (ص 18) نرى مقاطع لوجه امرأة شابة ذات عيون واسعة جداً، لا يمكن لها أن تكون وجه المرأة المرسومة في موضع آخر من الديوان (ص 107) بشكل شعرها المتطاير وشاحاً للرأس، على الطراز العربي المعهود، أو نرى وجهاً متخفياً تماماً وراء الخمار، ولا نرى منه إلا عينين واسعتين فقط (ص 102).

من تكون هذه الحسناء؟

هل تكون هذه الوجوه تنويعات لوجه واحد ووحيد، يدعى فاطمة؟

وهل يختزل هذا الوجه: المرأة/ الأنثى/ الحلم/ الغموض/ الشهوة/ ليصبح برغم ذلك الرمز الذي يتسامى في جل النصوص، إلى آفاق روحانية عالية نجد (فاطمة) فيها:

**"تستريح على كبدي، لحظةً، لحظةً**
**وتعمر في فسحة القلب مقصورةَ الأمنياتْ**
**ووديان عبْقَرَ..." (ص 15)**

**الكشوفات:**

أياً كانت دلالات هذه الرسومات والكتابة بخط يد المبدع نفسه، فهي ـ حسب ما أرى ـ ليست ثانوية لقراءة ما بين الكلمات أو خلفها، الأمر الذي دفع بي إلى تقديمها للقارئ الذي لا يستطيع رؤيتها ـ من دون أن يكون الديوان بين يديه بالطبع ـ أكاد أقول: في عجالة إننا لسنا الآن في مهمة قراءة نقدية تشكيلية أو نفسية تحليلية وإنما في رحاب غابة الشعر الساحر المسحور لنحاول معاً أن نتقرى الدرب المفضي إلى ينابيع الإبداع والدهش والجمال.

في مطلع ما أسماه البرادعي "الكشف الثالث" (ص 30) نراه يلمح، بخلاف مواقع أخرى من المجموعة، إلى هذا الجانب الروحاني من خلال غنائية عذبة فيقول:

**"استغفر الطُّهرَ**

**إنْ ناديتك: ازْرِي**

**بسابغ من صبوح المجد مُنهَمِرِ**

**ولا أقول: صباحاً عِمْتِ. بلْ أبداً**

**على الدهور عِمي، في الصَّحو والسُّكْرِ**

**(ص 30)**

ويتابع في القصيدة نفسها قائلاً:

**..فدوحةُ العشق من فُدسيِّكِ العَطِرِ**

**وأفقُ عينيكِ نهَّادٌ إلى الكِبَرِ**

**فغالبي كبرياءَ الحسن آونةً**

**وخاطبينا بإيماءٍ من الحَوَرِ (ص 31)**

هذه المناخات الروحانية تتسامى في مواقع أخرى عن الحسي القريب، حيث يقول مثلاً:

**محيرةٌ رحلتي في الدوائر يا فاطمة**

**فلا تبعُدي عن حوافر مُهري**

**لكي لا يخوض بيَّ الجاهليةُ.. (ص 26)**

أقول يتسامى ويشف حتى يخلق مناخاً صوفياً عذب اللغة، عمق الدلالة:

**فُطيمةُ يملونى الصَّحوُ حتى التَّمزقِ قهراً**

**وأمشي على شَفرة الضَّوْءِ منذ استقالتْ**

**جسورُ الحوار (ص 27)**

**خُطيَ... وبعضُ الخُطى**

**وتسيرُ المناماتُ مثقلةً بالجنَى**

**فقلتُ: سنعبُرها يا فِطام وأنتِ معي**

**إلى العَدْوة السَّرمديَّةْ (ص21)**

يقول الشيخ الأكبر "محي الدين أبي عبد الله العربي الحاتمي (المتوفى سنة 638هـ) في رسالته (كتاب الجلالة):

(ثم إن المعرفة بالله ابتداء علم وغايتها عين، وعين اليقين أشرف من علم اليقين والعلم للعقل والعين للبصر فالحس أشرف من العقل فإن العقل إليه يسعى ومن أجل العين ينظر فصار عالم الشهادة غيب الغيب ولهذا ظهر في الدنيا من أجل الدائرة فإنه ينعطف آخرها على أولها فصار عالم الشهادة أولاً وهو مقيد عما يجب له من الإطلاق فلا يبصر البصر إلا في جهة ولا تسمع الأذن إلا في قرب) فلا عجب إذن أن يحار البرادعي في رحلته في الدوائر ماشياً على شفرة الضوء بخطى مثقلة ليعبر (مع رمزه المحبب إلى روحه وربما إلى جسده أيضاً) العدوة السرمدية.

لا أعتقد أن هذا التأمل الفلسفي ـ الصوفي يضير النص وهو لا يرفع من شأن نص يتكئ على مثل هذه الرموز فقط، من دون أن يكون أهلاً للعبور إلى العدوة الصغرى وربما الكبرى أيضاً:

(فطريق الكشف والشهود لا تحتمل المجادلة والرد على قائله...) كتاب الفناء ـ ابن العربي ـ ص 8 ويقول: (**تأبى الحقائق أن تقبل المماثلة في صفة المعاني...**) ص6.

أما ما يتعلق (بالعدوة) أعلاه فنكتفي بعبارة بسيطة حول هذا المصطلح الصوفي تقول: (المسافر: هو الذي سافر بفكره في المعقولات وهو الاعتبار فعبر من العدوة الدنيا إلى (العدوى القصوى) ص 2 من اصطلاح الصوفية.

أعتقد أن هذه الملامسة السريعة لبعض المصطلحات الواردة في النص وفي أكثر من موقع تكفي لأننا لسنا بصدد تحليل دقيق لنص صوفي أو شعري يقارب الصوفية عامداً متعمداً، إنما نحن بصدد قراءة مجموعة شعرية تستلهم التراث العربي ـ غزلها في نسيج شعري متقن يصل هنا أو هناك إلى حد الدهش والإدهاش، شاعر خبر الكلام ومتاهات المعاني من خلال رحلة إبداع طويلة فوق رمال المعرفة المتحركة أو بين سديم المجرة... سيان.

**استلهام التراث حجر الزاوية:**

يشكل التعامل مع التراث حجر الزاوية بل "المدماك" الأساس في البناء الدرامي الشعري عند البرادعي، ليس في "فاطمة" فحسب وإنما في العديد من أعماله الشعرية، والشعرية المسرحية على وجه الخصوص.

ديوان البرادعي "**الصعود إلى عرش فاطمة**" الذي سيرد ذكره، اختصاراً، تحت اسم (**فاطمة**) هو ـ حسب ما أرى ـ أحد أجمل نصوص البرادعي الشعرية وهو يشكل، في مجمله، قصيدة واحدة طويلة، ملحمة شعرية تحاور موروث الأمة العظيم، جانبه المشرق، ونصف المشرق، وحتى غير المشرق تماماً، من خلال إسقاطاته على الواقع المعيش ومن خلال العبور إليه عبر جسر (الحب) بمفهومه المعروف، والواسع، والمرمز أيضاً، وهو عبور في الغابة المسحورة، وفي صلاة خاشعة تقول:

**أسلمتها روحي وفضلة راحي**

**وكسرتُ عند دنانها أقداحي**

**وبدأت منها رحلتي نحو الذُرا...(ص9)**

الشاعر، عندما أصبح في الحضرة، لم يعد بحاجة إلى النشوة الخارجية وإلى الأمور العادية ليكسر أقداحه ولا ليسأل الدنان المزيد، فاللحظة الآن تبدو وكأنها لحظة الاستعداد للتطهر والنقاء، قبل الانطلاق إلى الهدف الأسمى، إلى العبور نحو الذرا حيث الكشف والبروق اللامعة ولحظة التجربة الحاسمة.

**إنه يتوضأ الآن، بالصحو، يرثي الصباح، و... يدخل في الظلمات وحيداً:**

**وشاهدت طيرَ قريش يرش النجومَ**

**على الليل... (ص13)**

وهو يمتطي (صهوة الضوء) ليعبر بقافلته (نحو التخوم القصية) و(حمولتها الشعر والطيب والأغنيات) هنا تستيقظ الذاكرة ويأخذ الحدث الدرامي في التصاعد، حيث يروي لنا الشاعر، بتؤدة ووقار، المجريات:

**وأدركت مروانَ يركض في نبض ذكرياتي**

**ويبارك سير قافلتي**

**وتحت مسامات جلدي يقيم الصلاة**

فالشاعر يوقظ إذن مروان الذاكرة لتستعد إلى خوض تجربة الوصول، ولو بعد عذاب وسفر طويل، وهو يبارك الرحلة ويصلي لأجل حاديها، وأما "فاطمة" فهي:

**تستريح على كبدي، لحظةً، لحظةً**

**وتَعمُرُ في فُسحَة القلبِ مقصورةَ الأمنياتْ**

**ووديانَ عبقرَ**

نتساءل لماذا؟ فنجد بأنها معنية بالقلب وبأحوال العشق والعاشقين:

**ساهرة حنيناً إلى العاشقين (ص15)**

ومن خلال رمزية الحروف القرآنية، الخفية العصية على الفهم أو التأويل: [ ك/ ه/ ي/ ع/ ص ]، نراها تدفع الرياح:

**محملة بالشذا العربي/ تسوق الغيوم ارتحالاً إلى البلد الميت.../ وتهطل حتى اخضرار الرؤى/ وتنهل حتى يفك المريدون عن جوهري عقدة أسراره**

**(ص17).**

حلم جميل أن ينهمر الغيث والبروق على الجوهر، كاتم الأسرار، والرحلة ما زالت على تخوم الكشوفات تسعى وهل يقدر الراحلون، أصلاً، على هذا العمل الجليل؟ لا أظن ذلك، فنحن نشهد ـ على مسرح الأحداث المتنامي ـ الشاعر يقترب من (فاطمة)، يوقظها من المنام، ويسألها:

**فاطمة.. اسبحي في غناء البوادي**

**ورشي بتربة عَبْقَرَ بذرَ الخُزامى**

**وردّي القرنفل بالبسمةِ الأموميّة**

**وهزّي إليك بجذع القصيدةِ يَسَّاقطُ العشقُ**

**بين الأمير وفاطمةٍ... (ص18 ـ 19)**

هنا يسقط الرتاج عن بوابة عقدة الأسرار، يسقط القناع عن رغبة "تموزية" تريد أن تلقح:

الأرض، الروحَ، الوطن، الواقع... والعاقر، من أجل الخصب وعودة الحياة:

**إنها لمحةُ الخصبِ جاءت**

**لتنشر فوق الجزيرة أسرارَها**

**أُنظري.. فُتِحتْ كُوّةٌ في السماء**

**لترسل كالغيث أطيارها**

**والطريق طويلٌ... طويلٌ(19)**

وهنا نشاهد:

**كيف تحنُّ فصولُ النّماء**

**إلى شهوة الخصبِ**

**ونشاهد أيضاً:**

**ما تبقى من (موسمِ الليل)**

**يتساقط الورق (من تعب القحط)**

**تحرقه الشُعلةُ القَرَشيةُ)**

**ونرى: ...البيوت التي شادها الفاتحون**

**تلقح ستَّ جهاتٍ بخضرتها السُّندسيّةْ**

**... وتسيرُ المنامات مثقلةً بالجَنى (ص20 ـ 21)**

ونرى الشاعر قد (سافر بفكره في المعقولات وهو الاعتبار فعبر إلى العدوة...)

ومن له ـ في حالة العبور هذه ـ رفيقاً أو معيناً غير الحبيب:

**فقلتُ: سنعبرها يا فِطامُ وأنت معي**

**إلى العَدْوةِ السّرمديّة**

**وإن حمولة أهلي إلى الحقبةِ القادمةَ**

**هيَ الخُضرةُ الدائمةْ**

**وكانت أصابع أمي**

**تحوكُ جناحين للأبجديّةْ (ص 21 ـ 22)**

هنا يختم الشاعر كشفه الأول، ويسقط الستار عن المشهد الفاتح، عن المقدمة الفاتحة المسماة (أوفيرتوره) الممهدة للعمل السيمفوني القادم إلينا بزخم إيقاعي وبصري ـ سمعي يعلو تارة حتى الصخب ثم يهدأ ويشف في حوارياته مع الذات أو الحبيب أو الكون الوسيع.

**في الكشف الثاني:**

تتسارع وتيرة الأحداث وضربات القلب وحيرة العقل... الخديعة محكمة والحقيقة قاسية: فلا طيور قريش أنبأت الشاعر وحذرته، ولا صحف الغيب أعلمته شيئاً عن المأساة القادمة:

**... سأطرح في الجُبِّ حتى يمرّ بي الغُرباءْ**

**فآكلُ في العَتمِ كِسرةَ خُبزٍ وأشربُ صمتي (ص22)**

ويعجب الشاعر كيف يهبط الدرب (فينا): به وبحبيبته وبحلمه أيضاً، بعد أن بشرهم قائلاً: **وإن حمولة أهلي إلى الحقبة القادمة هي الخضرة الدائمة: (ص21)**

ولكن ـ واحسرتاه ـ الواقع العربي المعاصر المهزوم يدفعه ليتساءل صارخاً:

**وغاصتْ قوائم مُهري برملٍ ثنيّةْ**

**وكيف يبدِّل أبناءُ عمّي قبلتهم في الصلاةْ**

**ويزوّر شيخ القبيلةِ قرآنها... (ص 22 ـ 23).**

الشاعر البرادعي، خبير بالبناء الدرامي المشخص مسرحياً، يرفع ستار المشهد الثاني (الكشف الثاني) فجأة عن حدث مريع: إنها الخديعة وظلم ذوي القربى، وأبناء العم وشيخ القبيلة تسود المشهد، مشهد الواقع المعيش، بعد أن كان الحلم يحدو القافلة بالسير نحو (الخضرة الدائمة)، وإذا به يسقط في بلقعٍ مرير، فيكاد يتوسل كالحطيئة الذي قال من سجنه:

**(ماذا تقول لأفراخٍ بذي مَرَخٍ**

**زُغْبِ الحَواصلِ لا ماء ولا شجرُ؟)**

وماذا ينفع، بعد هذا الحديث عن: فرخ الحبارى/ عن القرنفل/ والبنفسج... وقد ابتدأت الرحلة بالصعود أو من أجل الصعود، وهاهي الآن تقوده إلى السقوط في الرمال؟.

يقول الشاعر الصوفي الكبير حافظ الشيرازي:

**حبي نسيم الربيع**

**قادني إلى الصحراء...**

فإلى أين أنت ذاهب أيها الشاعر المسكون بالحلم، المكبل بتراث أمة عريقة، لا تدرك اليوم أن إرثها العظيم كان (مهد الحضارات) ومنطلق الرحلة نحو تقدم الإنسانية على طريق الفكر والإبداع والعلم والعيش النبيل والكرامة المفرطة؟ وماذا أنت فاعل الآن أمام المشهد الحزين المألوف للذاكرة الجمعية والفردية فينا اليوم؟ فيجيبنا منكسراً حزيناً:

**... وتعود المصاحف ثانية لتغطي الرماح**

**تحسّستُ في جسدي ألف جرحٍ من الغرباء**

**وجرحينِ من داخل القافلةْ**

**فَخِنجَرُ من غَمسوهُ بظهري**

**وغابوا احتجاجاً على الطّعنة القاتلة؟**

**(ص 24 ـ 25)**

يتلفت الشاعر، في دهش، ليشتم (غير رائحة الغدر ـ رائحة العائلة) ويشهد المأساة ـ المهزلة تسيل كالجرح أمامه:

**فجرحُ يَنِزُّ على دفتر الأهل يطمسُ بصمَتَهُ**

**لتضيع خطوطُ الهُويّةْ (ص 23 ـ 24)**

الموضوع ـ إذن ـ أكبر من الغنائم التي يمني شيخ القبيلة نفسه بها:

**لتظل الغنائم دفاقة من جميع الجهات (ص23)**

وأكبر من مجرد فقدان حمولة القافلة أية قيمة كانت لحمولتها:

**أكانت نياق القبيل محملة بالغبار إذا؟**

**وتحت عمامةِ كلُ إمامٍ**

**مُسَيلمةٌ يدعي انه قرَشيُّ النسب (ص29)**

المأزق حاصل، والشرك تم إعداده بمهارة خسيسة وبتعاون من أهل البيت الواحد:

**وكل خناجر أبناء عمي معرشة في طريقي**

**والرجوع إلى الخلف هاوية والأمام عماء (ص28)**

الجوهر في هذا المشهد الثاني، وبعد انطلاق رحلة الحلم في المشهد الأول نحو الذرا ونحو الاخضرار في "تموزية" متفائلة، هو انقطاع (جسور الحوار/ وفراغ بوصلة القلب/ وفوضى الحداة/ إن الجميع حداة...) كل هذا من أجل شيء واحد ووحيد يفضي بالقافلة وبالقوم إلى التهلكة والضياع... إنه محو الهوية، كما نعرفه من تاريخ الأمم والشعوب.

هنا ينسدل الستار عن المشهد الثاني، عن الكشف المحزن الأليم لندخل فضاء مشهد، نأمل أن يكون أقل وطأة وقتامة من المشهد السابق.

**الكشف الثالث:**

خالد محي الدين البرادعي، شاعر مسرحي أيضاً، متمرس في تقنيات بناء المشهد المسرحي الشعري، وبخاصة تقنيات وآليات بناء اللحظة الدرامية في مجريات الأحداث التي تتأرجح بين العادي واللاعادي، بين العابر والثابت، بين اللهو والجد، لذا نود الإشارة إلى هذه اللحظة الدرامية في هذا المشهد الكاشف، لأنك تقرأه بل وتستمع إلى الشاعر، وتكاد تراه واقفاً على خشبة المسرح، بوجه الحزين وبشعر رأسه الكثيف الأبيض مطرقاً، على غرار أبطال "شكسبير" في "الملك لير" أو "هاملت" يصرخ فجأة مستغفراً الطهر ـ محيياً صاحبة القلب والعقل على مر الدهور، و(في الصحو والسكر) يسائلها المخاطبة ولو (بإيحاء من الحور) طالباً منها الرضا، وربما الغفران... متسائلاً عن الصمت يلفها، وكيف يصح هذا، وهو الذي غنى لها ومن أجلها مجداً أو شوقاً، ونقشها حروفاً وكلمات مشتعلة بالوجد المتسامي، أو صور تفصح عن رغبات أخرى، تعود به إلى حضارة الطين والأم الأولى، إلى زمن (أوروك) وعشتار المقدس ـ "إنانا": ربة الحب والحرب ـ إلى عشتروت البابلية ذات الوجوه المتعددة ومع ذلك، وبرغم كل هذا فهي سادرة عنه وعن

أناشيده، فيصرخ متألماً ـ مرة أخرى وأخرى ـ قائلاً لها:

**أتسمَعينَ غنائي إنّني شبحٌ**
**يزور عرشَكِ**
**في أمدائكِ الخُضُر (ص32)**

.....

**رُدّي على منشدِ السّارين والنّذُر... (ص33)**

كل هذا من أجل أن تأتي له بما يريد أن يرى ويسمع: بأن تزف إليه البشرى (بأن يوم غد مخضوضر الصور) وإن الخلاف حل بين أهل العشق فأصابهم الجفاء واليباس:

**من قال إن جياد العاشقين كبتْ**
**وأنّ فرسانها ملّوا من السّفَرِ؟ (ص34)**

الشاعر يأبى أن يصدق ذلك، وهو يرافع من أجل أن تتماسك مواقف العشاق والباحثين عن الغد الأفضل، ولا تنهار أو تستسلم، برغم كل الإرهاصات، وبخاصة تلك التي تضرب روحك من الداخل:

**فإنّ كلّ سيوفِ الغزْوِ مِن قُبُلٍ/ نِصالُها**
**وسيوفُ الأهلِ من دُبُرِ**

ومن أجلِ الحدَثِ الجللِ، المبشرِ بالخلاص يقول:

**فيولدَ العاشق الفادي مع السَّحَر (ص36)**

البرادعي يبشر إذن في خاتمة كشوفاته الثلاثة بقيامة (المخلص)، بعودة (تموز) من العالم السفلي ليعم الخير والربيع الأرض والنفوس معاً، وهو ما بشر به العديد من الشعراء المعاصرين من أمثال المرحوم الشاعر الناقد (جبرا إبراهيم جبرا) في (تموز في المدينة) وكذلك د. حبيب ثابت في عشتروت وأدونيس: ملحمة شعرية ـ دار مجلة الآداب 1948 ـ ولدى الكثيرين من شعراء الحداثة المعاصرة ـ وهو ما تبدى في الخاتمة التي كانت موفقة إيقاعاً وصوراً وبناءاً لغوياً، لولا ورود بعض الكلمات الجافة أو الجافية ـ إن صح التعبير ـ في مواقع، هي غاية في العذوبة والرقة، لا تتحمل ـ حسب رأيي ـ مثل هذه الألفاظ القاسية، وعلى سبيل المثال نقدم شاهداً قوله:

**وذبتُ في العشقِ حتى بتُّ منجرُداً**
**كشفرةِ السيفِ أو عُسلوجَةِ القمر**

هذه العسلوجة، لا تصلح لهذا المقام، والشاعر البرادعي قادر، بالتأكيد على وضع ما هو أخف وأشف، غير أن مثل هذه الأمور تحصل إبان الدفقة الإبداعية، فلا نراها تماماً ولا نرى مدى نفورها، ومثل هذا نجده لماماً في بعض مواضع أخرى، وهو قليل على كل حال، كما أنه لا تخفى أو تفوت بصيرة القارئ المرهف ولا بصره، بعض المواقع التي سها الشاعر فيها عن ضبط التشكيل الصحيح مثل: القرنفل (وهي بالفتح طبعاً)، الهوية (بالضم)، الخصب(وهي بالكسرة)، وغيرها القليل.

**نمنمات على عرش فاطمة:**

يسدل الشاعر البرادعي الستار عن العرض الدرامي، الذي شاهدناه في الكشوفات، والمتحور حول موضوعات (جادة) ثقيلة تتعلق بمصير الأمة وتاريخها وبأحوال العشق السامي وحالات العشاق الروحانيين، لينتقل بنا في القسم التالي الذي علونه بعلوان:

**(نمنمات على عرش فاطمة)**، والممتد على ما يقارب الثلاثين صفحة من قطع المجموعة، إلى موضوعات، تتمحور أكثر حول العشق الأرضي، من خلال نموذج كتابي مكثف وقصير، أطلقت عليه منذ أكثر من ربع قرن اسم (الومضة)، وهو ضرب من الكتابة، لا يعني بقصر المادة أو بطولها، ولا برهافة كلماتها أو عدد سطورها فحسب ـ كما أزعم ـ بل وعلى وجه الخصوص بالقفلة الوامضة التي قد ترتفع بالومضة إلى فضاءات واسعة ومستمرة التأثير أو قد تكون مقتلاً للنص من خلال شرك القفلة غير المحكمة، وقد نجح البرادعي، في بعض

ما قدمه لنا هنا من نماذج جميلة، على خلق مثل هذه الحالة الوامضة، وعلى سبيل المثال أختار المقطع الأخير من نصه (منام) حيث يقول:

**قدْ يلمَسُها البرْدُ فيؤذيها**
**أبغير جناحيكَ أغطيها؟**
**ونسيتُ**
**إذا عادَ جناحا قلبي**
**أمْ ظَلا. فوقَ فَطيمةَ حتى الآن(؟!) (ص 49)**

حبذا لو كانت النقطة بعد (ظلا) فاصلة أو مساحة فارغة وجاء الشطر بعدها مستقلاً على سطر خاص، وبآخره شارة استفهام وتعجب، كما وضعنا ضمن قوسين، وحبذا لو دقق الشاعر وتمهل أكثر في عملية توزيع الكلمات والتفعيلات على السطور، في بعض المواقع، حتى يأخذ الإيقاع مداه النغمي ولحنه المحبب. يقول الألمان ما معناه: (النغم يخلق الموسيقى)

وهذا النغم موجود في معظم قصائد المجموعة، تؤطره غنائية عذبة رائقة الإيقاع ويستحق من الشاعر المزيد من الجهد في توزيع (نوطاته) على السطور والصفحات من أجل الجمال.

البرادعي يتحول الآن إلى فنان ماهر، إلى حرفي يريد أن ينمنم على العرش، أن يرقشه ويزخرفه، معترفاً في (الومضة) الفاتحة (حداء) بأنه ليس إلا (حادياً/ زرع الصحارى بالنجوم/ وهيج الأحلام قافلة.ص 39) وفي (وسام) نراه يتسلل (إلى عرشها في المنام) ليرى في الصباح على صفحة القلب جرحاً؟ وبما أن فاطمة قد طرزته ـ أي الجرح ـ فهو وسام ـ كما يراه.

يا لها من قفلة متواضعة لم تستطع أن تحمل إلينا أكثر من قطعة معدن على الصدر، لا الشاعر بحاجة إليه ولا القارئ أيضاً، وهو قادر على قفلة أعمق، لو لم يكن تحت تأثير مد عاطفي حسي، باح به في نص (الطائر) جهراً وباح حتى بالمكان، حيث نجد (وجدة) ونجد أرض (الشام)، التي فيها يعيش ويكتب، فلا يأتي إليه طائر (وجدة) المرفرف (في عرش مملكة اسمها: فاطمة) ولا يأتي طائر العرش إليه ليزرع (زيزفونة عشق/ بأرض الشآم) ص (41).

في نص (العرش) يلعب الشاعر، باللغة، لعبة الموروث التراثي وحتى الديني بإتقان فني يحمل من ألق التقنية أكثر مما يحمل من ألق المشاعر الحقيقية المنفلتة السابحة كالهيولى، دون ضجيج، لتخترق مشاعرنا وتترك في نفوسنا أثراً عمقاً، ولأنه لا يستوي أن يتعامل هنا بمعول اللغة وأدوات التقنية ـ التي يمسك بإحكام بناصيتها ـ كما يقال ـ فقط، ولكن يلزم مشرط النور المصفى، اللائق بالحدث الاحتفالي الكبير الذي يرينا امرأة النور تتجسد على عرش النور:

**جاذبني ضَوءٌ، الضوءُ توقد في مصباحٍ،**
**المباحُ تألقَ في مِشكاةٍ**
**المشكاةُ بأعلى بَوابَةِ مكةَ، في مكةَ**
**تحتَ المِشكاةِ العَرشُ، العرشُ امرأةٌ من نورٍ**
**النّور يسمّى: فاطمةُ**
**فاطمةٌ يَحرسها مَلكان.. الخ.**

ويختم قائلاً: من شاهدَ رجلاً في رَجُلينِ، وهل يعرفني أحدٌ

**وأنا في ألَقِ الكشف النوراني الثانْ؟(ص44)**

قفلة جميلة تدفع إلى تداعيات فكرية ووجدانية شتى.

**شهوة الطين:**

هل يصح ويتوافق هذا مع ما جاء في (الملكة) حيث يقول:

**..فحَذارِ حَذارْ**
**من إيقاظ الشهوة في قيثار الملكة(ص45)**

أو ما ورد في نص (منام) حيث يتساءل مندهشاً:

**كيف اعتنقَ الطُهرُ غوىً**
**والجنّةُ تورق في البُركان؟ (ص47)**

النصوص القصيرة للنمنمات أو (**المنمنمات**) تفصح، رويداً رويداً، عن رغبات حسية تريد أن تتجسد، لا حلماً وخيالاً ولا نوراً فحسب، وإنما حساً بشرياً، في كينونة عابرة، وواقع يدفع إلى البوح من خلال القلم أو الكلمة الشعرية ليفصح عن إرهاصات العواطف المتأججة في النفس وفي الجسد أيضاً، لنستمع إليه يقول في (القصيدة):

**فارسُمني يا قلَمُ إذنْ**

**وتلمَّسْني جزءاً جزءاً**

**حتى الأمكنةِ المختَبِئةْ (ص55)**

ولأن الحبيبة: (هي النسمة) وكذلك الغيمة والرعد ومد الصحراء، وسعة الوديان، و:

**وهي الخضرة، وهي الخصب (الصحيح بالكسرة) ووجه الأفق.. (ص54)**

**حتى يروي شَبَقَه (ص53)**

وهذا بعد أن يكون قد أطلق صرخته في (كشف) على لسان (الغالية) وهي في أعلى مراقي عرشها:

**في أي درب نلتقي؟**

**والطرقات كلُّها مغلقةٌ/ والحب ممنوع (ص50)**

وبعد أن تربَّعتْ (فاطمة) فوق الورقة:

**تُمسكُ عنقَ القلمِ وتسألُهُ:**

**من يرسم صورةَ جسدي، ويترجمُ أعماقي المُحترمةْ؟**

**من صَوَّرني قامةَ أنثى**

**عاشقةً أو مَعشوقةْ؟**

**يتشهاها الشعرُ**

**ويقطِفُ منها اللّقةْ (ص52)**

اللغة هنا، كشفت الأقنعة، وأفصحت، دون مواربة، عن مراميها، هي تريد أن (يتشهاها الشعر) أي ثمة شهوة هناك والشعر لا يكون بدون شاعر أي كائن ذكوري، هنا له جسد يريد أن (يروي شبعه) ولهذا فهو لن يصغي إلى نصيحة ابن العم، في نص (الجار) الذي يذكره بأسفاره العديدة، وبالغربة وبما فعله فيه وعليه الزمان:

يا أنتَ، بَعدَ أن تغضَّنَ الجبينْ

وحفرَ الدّهرُ بوجنتيكَ عددَ السنينْ

ونَسّجَ الزمانُ فوق رأسكَ المُتعَبْ

إكليلينِ من ثلجٍ، ومن غبارْ

تعشق من؟ فاطمةْ؟؟ (ص59)

ولكنه يأبى من حبها تنصلاً ولا فكاكاً:

فَفُوَيطِمُ رقصةُ الفراشة السكرى...

وهي: رجفةُ السيف اليماني/ وومضة المسبوكِ

و(فطَامُ زِقّ خَمرِ عشقتها مُضَرّ) (ص61)

فاطمةُ انذياحُ بسمةٍ /في الأفق المحروم من لطافة الأنثى

وغنجُ أقحوانةٍ/ بتاجِ أرجوانْ (ص60)

كثيرة هي الألفاظ المشابهة هنا المكرورة، والمعروفة لنا جيداً من خلال إبداع قديم وحديث يتحدث عن (العشق) ـ غالباً ـ بكلمات حسية مادية تريد أن تجسد شيئاً، وقد تفلح، غير أنها تخفق في أن توصل إلينا مفهوم (العشق) المتسامي، ولو كان جسدياً، وهذه نقطة نأخذها على صديقنا الشاعر الذي تألق في معظم ما ورد في (الكشوفات) وفي بعض (المنمنمات) أيضاً. يختم الشاعر حواريته مع (الجار) ـ ابن العم ـ الذي يحذره للمرة الأخيرة:

**قال: فحبُّكَ الجنونُ أو بداية الدرب للانتحارْ**

**ولكن الشاعر يجيب بحكمة سطحية عرفنا طويلاً:**

**فقلت: هذا العشق قدرٌ**

**وليس لي من قدري فرار(ص63)**

ويختم الشاعر هذا الفصل من نمنماته، بالحديث عن حلم اللقاء معها، وكأنه يئس من الانتظار ومن الأمل فيه أيضاً:

**... الرّيحُ تَطويهِ والأشواقُ تَفْرُدُهُ**

**وعرشُ فاطمةٍ في الحلم مأواه**

**كلُّ الدروبِ إليها وهي غائبةٌ**

**فلا تُترجمُ إلا الغيبَ رؤياه**

....

**فهلْ تُراه بعينِ الحبِّ فاطمةٌ**

**قَبْلَ الرَّحيلِ على أعماقِ مَثْواهُ؟ (ص65)**

يقودنا خالد محيي الدين البرادعي إلى خشبة مسرحه الشعري، حيث يقدم لنا (فاطمة في ثلاث صور) لماذا؟

لأنه يريد أن يقودنا، معها، لـ (نتسكع في أروقة التاريخ) ولكننا لا نرى إلا فاطمة أمامنا فهي:

**".. ومفاجأةً ظهرت فاطمةٌ**

**تطفَحُ بالفرحِ..."**

**ثم: (جلستْ فاطمةٌ في المشكاةِ...) (ص71)**

**..وتوزعُ ضوءاً عذرياً...**

**فتشكلت غمامة خصبي...**

**نادت...**

**فأعادتْ تشكيلي ثانيةً (ص72)**

الخِصبُ يظهرُ لنا من جديد... ولكن أين (التسكُّعُ في أرْوِقةِ التاريخ)؟

**وهل يكفي طرحُ العشقِ بديلاً له:**

**(فأنا الرَّاهبُ**

**وأنا العاشقُ**

**وأنا الساري في ليلٍ منسيٍّ مغلقٍ.. الخ)**

يتلو كل هذا عرض لـ (فصول من سيرة فاطمة) حيث:

**كل الدروب إليها / ولا نلتقي**

**فإن الرحيل إليها فراق (ص80)**

هذا على الرغم من تجوال الشاعر:

**(بين برِّ الشام وبحر العراق) (ص81)**

ولكن لماذا؟ لأن الكسارات تترى، فلا يجد مناصاً من العودة إليها:

**وحاوَرَ عصرَ الفتوح لتصحو فاطمُ من نومها**

**ص 83**

**وهل صَحَت حقاً؟**

لقد صحا الشاعر، مأزوماً متوتراً، منكسراً، وهو العربي العروبي حتى النخاع، فيرى أمامه المهزلة مستمرة:

**(فشيخٌ يساوم**

**وشيخ يسالم**

**وشيخ يهرب تاريخه في ثياب الأعاجم... الخ**

**(ص84)**

وعلى الرغم من أن (فاطمة):

**تحاور في الشام بصمتها**

**وتزرع في القدس زَفرتها**

**وتسكبُ في النيلِ دمعَتها... ص 87**

فلا هو، ولا هي، يرون الجياد أو يسمعون صهيل خيول التحرير. إذن، لابد للشاعر من أن يترحل في جهات الوطن الكبير:

**(ترحَّلتُ بين الخليج وبينَ المحيط) (ص87)**

لكي يرتل سيرة أهله، ويحمي رايات قومه من السقوط، لكن أبناء عمه يتفرقون ويتشرذمون، فيتشاكل عليه الأمر، فلم يعد يعرف:

**(أيُّ المَواميلِ**

**يخترقُ العَتْمَ**

**صوت المحبينَ**

**أمْ تشابُكُ أوجاعي المُزمنه؟! (ص89)**

إنه يحلمُ بالمخلِّصِ ويتساءل:

**(فمَن ينصبُ الضَّوءَ جسراً لهذا الهوى**

**ويقرأ فاتحةَ الانعتاق) (ص91)**

ولكنه ينطوي في انكسارٍ (في هامش آخر) بنهاية القصيدة ليعلمنا عن حالة الروح:

**فطامُ يا حاديةَ المطايا**

**أعبرُ من عينيك للفرح**

خلسةً وهرباً
وعندما تُحمّلقينَ في
(أوّاهُ من هذه الحَمْلَقة)
غضباً أو عبثاً
ألبسُ جلدَ تعبي
وأختفي في دفترِ الحكايا
بهيئةِ الشَّبحْ
أبحثُ عن قصيدةٍ
في آخرِ القدحْ (ص96)

تحت عنوان (**مدخل إلى الجرح**)، الذي يتشكل من ستة جراح، يعرض لنا الشاعر صوراً من تشتت الأمة وضياعها في المهاترات والتشرذم، ويحدثنا عن الشهيد وأمه المزغردة، وعن روضة العشق أيضاً، في بناءٍ درامي مسرحي أثقل جناحي القصيدة الشفيفين، دونما قصد طبعاً، ولكنه فعل ذلك:

خالدٌ أو عليٌّ، ليس مهمّ هو الاسم
لحظةَ جُنّتْ سيوفُ القبيلةِ
والتحَمَ الأهلُ بالأهلِ
والأهلُ بالقاتلين (ص101)
وفاطمةُ تسألُ وتتساءلُ عن:
(الطعْنةِ السابعةِ) (ص102)

وعن هودج اللغة المبدعة. يتلو ذلك عرض للجراح العديدة التي تحدثنا عن العاشقين وعن (فاطمة) التي ضيعت درب حياتها، عن (سيدة العاشقين التي يعانقها الصمت من ألف عام)، عن الهروب من الجنون، عن كيف (تَوارى العذاب القديم أمام منام جميل) (ص110) ويحدثنا في الجرح الخامس عن:

(خالدٌ أو عليٌّ يرى الدَّمَ يركضُ نحو المآذنِ
والصمْتُ يغشي القبائلَ) (ص112)

وفي الجرح السادس يحدثنا عن ارتقاء سادس الدرجات وعن الذي:

(وتوّجَ بالعشقِ اضلاعَهُ) (ص114)
(وبالعشقِ تُستقبلُ الحقبةُ الطّالعَهْ) (ص115)

وبأنها نامت على الموج، أحلامه، وبأن سيف الخليفة يسكب بين الحروف همسة مبهمة ليوصلنا إلى:

(مساحة غَدْرٍ جديدٍ
يستقبلُ (فيها) الطعنةَ السابعة...

لم يعط البرادعي حسب ما أرى البعد الفكري لهذه الجراح ما يستحق من بحث وحفر، واكتفى ـ كما هو واقع الحال في شعرنا، وحتى في القصيدة المعاصرة ـ بالسباحة على الشاطئ الآمن المعهود، وزخرفته بما ورثنا من قدرات تعبير جمالية ـ لغوية قد ترتاح لها، الأذن، ولكنها لا تكفي لتقدم للروح المشاكس والظامئ اللامنتمي إلا إلى الذاكرة الإنسانية والجمال المطلق ولذة المعرفة، ما يكفي من عصارة الفكر ومن مدامة الرؤيا، لاختراق أبعاد جديدة في أسلوب التعبير والإيصال أو عدم الإيصال.

نحن مع الشاعر، الآن (في دروب فاطمة) هو يسلمها بوصلة القيادة، ويريعه تشابك الشعاب:

مغترباً وحيداً، وعاشقاً مطروداً
لا البلد الغائبُ يحتويني
ولا إنسان مُضَرٍ يقيني
ولا مقامَ فاطمٍ يُؤويني (ص125)

ولكن إلى أين؟ إلى العتم من جديد، ليحدو العيس، وليسافر في خرائب التاريخ، حيث نسيت فاطمة (طريقها القديم) ثم يكتشف:

(كأنَّ كونَ الحُسنَ وهمٌ شادَهُ الخيالُ والظُّنونْ)

ويكتشفَ أنَّ الذاكرة مثقوبةً ويتمنى:

(لو أنني ماردٌ في خاتمِكِ القديم
يخرجُ من قمقمه
لكي أصوغَ الكون من جديد
طفلاً تدلِلينه) (ص134)

جميل هذا النزوع لإعادة صياغة الكون من جديد ولكن: لماذا الطفل، ولماذا الدلال؟ هذه الكلمات الموروثة لا يمكن لنا من خلالها أن نخلق أي جديد، (الدلال) بدلاً من الاحتراق ومن (العود الأبدي)؟ ننتقل الآن إلى (ثلاث مراحل للرؤيا) فماذا نجد؟

يكتب الشاعر اسم حبيبته /رمزه/ مثله الأرضي والروحي، على شاكلة حروف مستقلة تضع وتصوغ اسم فاطمة، مع ما يلزم من بيان عربي عريق، يتقنه الشاعر، أيما إتقان، ويصول ويجول فيه. يتلاعب باللغة حيث تتعدد الشارات لاسم واحد هو (فاطمة) وحيث تصبح عنده:

فطمٌ، وفويطم، وفاطمُ، وفطمة، في تجليات أو حسب قوله (نكهات)، وهي يصلي بالعشاق إماما، غير أن له ذاكرة كالبلور تجعله يعود رضيعاً يرى الأحرف (من اسم فاطمة) في أبهى صورها وتجلياتها، ويصل، من خلال (المرحلة الثانية) فيها، إلى تمزيق الستار، وجني الورد والكثير من الأمنيات الذاتية، ليفاجئنا في (المرحلة الثالثة) بأن: غابت فاطمة، فسأل عنها طيور العشق، وكتب (بلهيب أصابعه فوق الجدران/ هل ترجع فاطمة من رحلتها لتراني عبداً مفتوح الأجفان؟ (ص147)

لكنه لا يعلمنا، ولا يومي إلينا، عن سبب وجهة رحلة فاطمة ولماذا؟ غنائية عربية تقليدية، مع مزخرفات تشكيلية قد تنجح حيناً في دغدغة خيالنا وتخفق أحياناً أخرى.

في مطلع عام 1993 يبعث الشاعر (بطاقات إلى فاطمة) ـ عددها ثماني بطاقات ـ ليعلمها عن:

**(عامٌ تحطيمَ كالبلّورِ فاطمةٌ؟) (ص151)**

**(عامٌ تكسّرَ كالبلّورِ فاطمةٌ؟) (ص154)**

يتساءل عن العالم وما أكذبه، وعن أن القصة (قصة حبهما) حدثت في الألف الثاني والتسعين (وبضع مئاتٍ سنينٍ من قبل الطوفان) (ص159)

ليسأل (صويحبته): **(هل يعقل أن يحدث هذا/ في عصر حقوق الإنسان؟)** (ص 158)

يتحدث بعدها عن غزةً/ عن القدس/ عن (سرابيفو) وصواريخ الغرب، عن حيفا والجولان والجنرالات، ليختتم، في البطاقة الثامنة، بتساؤل عادي وساذج:

**(كيف يموت الطفل ومعه حجرٌ**

**أيهما أسرَعْ**

**الحجرُ أم المدفعْ؟) (ص 171)**

الشاعر يجثو الآن أمام عرش فاطمة ليعترف، ولكن بماذا سوف يعترف لها يا ترى؟ يعترف ببلوغه الخمسين وما يرافق ذلك من بكاء على شباب ولى:

**(لكن أتيتُ وما في العمرِ مُتَّسعٌ**

**لحَملِ عرشكِ بين الصّحوِ والوَسَن) (ص17)**

ينتقل الشاعر بنا الآن، من (الغربة) إلى الضيف الذي يقول فيه:

**(يُكرمُ اللّه من تلطّفَ بالضّيفِ / فهلاً/ فتحتِ للضّيفِ باباً؟) (ص 181)**

ينتقل بنا إلى (الهم) ويتساءل:

**(أيخيف حب مغترب)**

**(وهواه عذري)**

**ولكن: وبنو العمومة في مضاجعهم**

**غنوا الهوى برطانة العجم)**

فلماذا إذن ـ لا تفك فاطمة (وشاح الخوف) فالشاعر ما زال فحلاً بحق:

**( ما زال بي**

**تَوْقٌ لمرحلةٍ**

**تُرَجّى**

**وحلمٌ مُزْجَاً بدمي**

**وفصاحةٌ تغلي مراجلُها**

**نَسيتْ قُرَيْشٌ بعضها بفمي) (ص 186)**

لا شك أن في هذا بياناً عربياً لغوياً تشكيلياً أصيلاً، يطرب له القارئ التقليدي وحتى الناقد الخارج من مدرسة (ابن طباطبا) و(الجرجاني) وما شابههما، لماله من فخامة وجزالة في التعبير الموروث، وفي الكلام (الفاخر، النبيل) غير أنه يبقى - حسب رأيي - بحاجة إلى عملية احتراق أعمق، ليصل إلى مدلولات معاناة التساؤل الكوني، شأنه هنا شأن معظم شعر وشعراء عصرنا المعاصر اسماً، وغير المعاصر روحانياً.

أعترف، برغم كل هذا، بوجود حرفة ماهرة في الصياغة تصل به إلى حد الإتقان الرفيع وذلك بأسلوب مبدع في الربط بين الشكل والمحتوى وببيان عربي متقن يصل به إلى تخوم الانعتاق الروحاني، والفوضى الجميلة المخترقة، ولكنه بحاجة إلى المزيد.

وصلنا الآن، مع الشاعر د. خالد محي الدين البرادعي، إلى مقاربة نصوص الثلث الأخير من مجموعته الموسومة بـ "الصعود إلى عرش فاطمة" وبعد أن عايشنا معه رحلة التيه الروحية والجسدية، رحلة الاغتراب في الأهل والوطن، رحلة انكسار حس قومي متقد تحت نخلة الحلم التي صارت شركاً للعقل والمشاعر، رحلة الشوق الروحي والجسدي إلى فاطمة الرمز والجسد الحيّ النابض بالرَّغبات... فماذا عساه سيقدّم لنا الشاعر الآن بعد هذا الفيض الشعري الذي قدمه لنا، كما على خشبة مسرح إغريقي مقام على رمال عربية، دخلته (الجوقة) لتعلن افتتاح المأساة — الملهاة بأناشيد الخصب التي تستحضر المطر، ولما يأتي بعد، وأناشيد (تموّز) الغائب، بعد، في ظلام "العالم السفلي" بانتظار أن تهبط إليه "إنّانا" لتخرجه إلى الضياء وليعم الخير والربيع، وما تزال (الجوقة) ترقص وتنشد، مجداً من أجل "اللات" أو "العزى" أو من أجل "هبل" أو "بعل" أو "مردوخ" بعد أن انتزعت الذكورة الأبوية الصولجان من الأمومة وأعلنت العصيان وحملت السيف لتخطّ درب المدنية والقانون والقسوة بديلاً عن مبدأ قرابة الدم والمحبة والتساوي، وبما أنها - الجوقة - لم تخرج من "التياترو" بعد، فالعرض مازال مستمراً يدعونا إلى الانتباه واليقظة ومتابعة الحدث، الذي لم يصل، حتى الآن، إلى ذروته - درامياً - فماذا سيحصل بعد هذا؟!.

تحت عنوان "أصوات قديمة تحت عرش فاطمة" ص 187 يقودنا الشاعر لمقابلة شعراء تركوا بصمات أرواحهم ومشاعرهم، على خارطة وجدان أمة أحبت الشعر وتماهت فيه حتى التطرف في مشاعرها من أجل بيت شعرٍ واحدٍ، أو من أجل "أنف الناقة - وذيل البعير".

من بعد أن يأتينا صوت "الفاضل المتهتّك" - كما نعته د. حريتاني في كتاب له عن النواسي — أي (صوت أبي نواس) كما يكتب البرادعي، ليسأله وهو من هو في أمور العشق والغزل وربّات الكروم، يسأله بحيرة عن الدرب الموصل إلى فاطمة لأن "دروب العشق غامضة"(ص 188)، فيجيبه، من قرارة الكأس، صوت الشيخ العازف، ليقول:

**"سنّة العشّاقِ واحدةٌ**

**فإذا أحببتَ فاستكنِ" (ص 188).**

لكن لماذا اختار "البرادعي" من أقوال هذا الشاعر الحكيمة، وما أكثرها!، هذا البيت على وجه التّحديد؟ ألأنه تاه طويلاً في البحث عن حلمه، آملاً، صارخاً، صاخباً، منكسراً، نائماً... ليريه أن كل هذا لن يقود إلى الدرب إلاّ من خلالِ "الاستكانة"؟

**صوت أبي تمام:**

هذا الصوت يوظّفه "البرادعي" - برغم مروره أو صعوده إلى عرش فاطمة "الثاني" يوظّفه، وبمهارة، سياسياً، عندما يقول:

**"كأنها سنّةٌ للقهرِ... أبّدها**

**وحشٌ تأنّق في تاريخ إنسان"**

ويختمه بقول الشاعر:

**"بالشّام أهلي، وبغداد الهوى. وأنا**
**بالرَّقتين. وبالفُسطاط إخواني"(ص 191)**

الغـربة إذن مـرّة آخـر وأخـرى. أو لم يقـل لـنا البرادعي، سابقاً:

**"وجناحاك فِطامُ**
**تُسدّان الأفْقَ عليّ**
**بين المغرب والمَشرق؟"(ص 75)**
**"..ترحّلتَ بين الخليج وبينَ المحيط**
**"...عاصرتُ في غربتي خمسينَ جائحةً**
**"وجئتَ أنت لأحيا الغربتين معاً**
**فهل هما وطني في قُرَّةِ الوطنِ؟"(ص 179)**

**صوت المتنبّي:**

على الـرغم مـن توقّعنا أن يهدرَ صـوت المتنبّي لشاعرنا المعاصر، يحدّثهُ عن "الخيل والليل..." عن "أنام ملء جفوني..." أو عن "الظّلمُ من شيم النُّفوسِ"... إلخ. إلاّ أن البرادعي يصغي ويختار من صوت المتنبي: "زوِّدينا بحسنِ وجهكِ ما دامَ..."

فالحسن لـن يـدوم، وكـذلك الحياة، ونسمع البرادعي يبوح بقولٍ رقيقٍ وشفيفٍ:

**"قُبّةُ العشقِ أُغلقتْ من عصورٍ**
**وكِلانا مُكبَّلٌ... مَغلولٌ"(ص 193).**

والكلمـات، تـتضمن الكـثير وتفـصح عـن الكثير أيضاً، ويختتم لقاءه، بقفلةِ حكمةٍ حزينةٍ يخاطبه فيها المتنبي قائلاً:

**"نحن يا خالـداً /غـريبٌ كِلانا/ عن كِلانا/**
**ونام عنّا الدّليلُ"(ص 194).**

لم يكـن الحسنُ، في هـذا اللقـاء، هـو المحـور المفـرح، ولكـن الخاتمـة الحـزينة والحـديث عـن الاغتراب مرة أخرى وأخرى كانت غصةَ الختام في هذا المشهد الحزين.

**صوت أبي العلاء:**

في غنائيةٍ عذبةٍ، يبوح الشاعر البرادعي لنا عن حلمه المحرق وعن جرح قلبه فيقول:

**لكأنّي عن مقلتي غريب وكِياني مغـربٌ عن كِياني"(ص 196)**

وتردّد (الجوقة) ـ غير المرئية ـ في عتمةِ المشهد التي تليق بـ"رهين المحبسين" حكمته الخالدة:

**"علّلاني فإنّ بيضَ الأماني**
**فانياتٌ والدهر ليس بفانِ"(ص 197)**

وتسدل، بهذا، الستارة عن المشهد.

من ذاكـرة الـرّمل والنّخيل، ومـن "زمـنِ الحلم الأول" ـ عنوان إحدى مجموعاتي الشعرية ـ ومن عالم الفروسية، والصّراعِ مع الموروث الجائر الذي يدفع بالبعض إلى أعماق رمال الغربة والاغتراب لألف سببٍ وسببٍ، ويدفعه حتى إلى أحضان الموت الشاعر ي النّبيل، علـى الطـريق الملكـي إلى عـرش الـشعر الخالد... من هناك يصلنا:

**صوت طَرَفة:**

يوظّـف الـشاعر البرادعـي، في هـذا المـشهد ـ بخاصةٍ ـ اللغـة التراثية المألوفة لديه، التي يعرف شعابها ودَلالاتها جيداً، وإن كانت بين حينٍ وآخر شعاباً وَعِرةً وغريبةً أحياناً، ضمنَ بنائيّةٍ متماسكةٍ لغوياً وتراثياً لكنها تريد أن تفصح عن ذاتها من خلال إسقاط أو الإيحاء بإسقاط دلالةٍ معاصرة لذلك الزمن القديم، زمن الأصالة والبداوة والفروسية ونقاء الصحراء وما عرفَ به لسانُ العرب القديم من إبداعٍ مدهشٍ.

غير أنّ الشاعر البرادعـي مـن خـلال استعماله مثل هذه الكلمات يحاول أن يعطي المشهد مصداقيةً مكانية ومصداقية المزامنة أيضاً:

إثْمُدٌ ـ عسْجَد ـ نَعْسٌ ـ عَرارٌ ـ مِروَد ـ خِدرٌ ـ هَوْدجٌ... إلخ. ونسمعه يحدثنا عن:

**الأعشى، وعن أمّ خويلد وهُذَيل ...إلخ**

ولنا الحق في أن نتساءل إذا ما أفلح الشاعر في محاولته هذه، يا تُرى؟

لا شك أن البرادعي، كشاعر متمكن من أدواته الشعرية متمرس في بناء المشهد الدّرامي، من خلال مسرحياته العديدة، وفي بناء المشهد الشعري، ومن خلال لغة عربية ومخزون لغوي وسيع يضم الحديث الشائع كما يضم معجمه الغريب التراثي وحتى المندثر أيضاً، كان قادراً على صياغة ما يريد أن يقوله لنا في مشهد طرفة، برغم أنه يعترف لنا:

**"تعبتُ من الإنشاء وحدي**

**ولم تُجبْ (فاطمة بالطبع)**

**وسالتْ جراحُ الصَّبْرِ بَعْدَ التَّجلُّدِ" (ص 201)**

وكان قادراً على توظيف قول طَرَفة ببراعةٍ أيضاً، ليختتم المشهدَ هكذا:

**"ومِنْ فَجوةِ اللّيلِ الذي انا قائمٌ**

**بأركانه العمياء،**

**شَدَّ على يدي**

**شهيدٌ. ونادي**

**ـ كان صحبيَ مرةً**

**"يقولونَ:**

**لا تهلكْ أسىً وتجلّدِ"**

ولكنني أتساءل، بعد كل هذا الجهد الذي تجسّدَ على مدى صفحاتٍ ستٍ، وهو أطول المشاهد، حيث مشهد صوت (أبو نواس) أخذ صفحةً واحدةً فقط، ومشهد (أبو تمام) صفحتين، و(المتنبي) وكذلك المعري، كلّ أخذ ثلاث صفحات فقط، و(شاعر اليتيمة) ـ اللاحق ـ أربع صفحات... بعد هذا المدى الواسع الذي احتله (صوت طرفه)، أتساءل إذا كان كل هذا الجهد يستحق أن يخرج الشاعر منه بكلمة واحدة وحكمةٍ عاديّة تقول له (تجلّد)؟

أين التساؤل الفلسفي الوجودي، وأين العبثية والطموح القاتل والرفض، والفروسية والاغتراب عن الأهل فيهم وبينهم؟

سؤال لا بدَّ من طرحهِ، والإجابة تبقى (في قلب الشاعر).

النص الأخير في هذه العودة إلى شعراء الماضي لا تحمل عنوان (صوت) إنما هي:

حوارٌ مع شاعر اليتيمة:

يسأل البرادعي في هذا النص صاحبه المقتول الذي سمى حبيبته (عدداً) وخلّدها، أن يصفها له ليصل، من خلال ذلك، إلى حبيبته هو، إلى (فاطمة) التي:

**"...نَهبت مني الهمومَ لتصبحَ الهما" (ص 205)**

ويتساءل:

**"عدد غَوْتٌ، وانا بفاطمةٍ**

**لُصُقَ الجنونِ أعَمُرُ الوَهْما**

**اتراهما خلقي في نَسَقٍ**

**فرْدٍ نبيلِ النّبعِ إن يُنمى؟**

**أمْ تَوامينِ لِسِفْرِ مَلْحمةٍ**

**للعشقِ..."**

وهناك يفصح الشاعر تماماً عن الجانب الحسيِّ في عشقهِ الصوفي ليقول:

**"إنْ شَمًا (عدد وفاطمة) وإن ضمًا**

.........

**اتظنني**

**احظى بملمسها**

**وأنالُ ضمَّ قوامِها يوماً؟**

**فأنا هوىً متوهّجٌ**

**ورُؤىً خُضرٌ**

**تحنُّ لتبدعَ الأسمى**

لعلَّ أجمل ما في هذا الحوار، القفلة بكلمة (الأسمى) وليس، كما عند صاحبه المقتول، الذي سمَّى عدداً وخلّدَ ذلك الإسما، وبرغم ذلك فالحوارُ يُسقِطُ الأقنعةَ الروحية التي قد تكون صادقةً، هنا

وهناك، ولكنها شفافة لا تخفي الرّغبات الحسيّة في قلب الشاعر وروحهِ وفي جسدهِ أيضاً.

**خلاصة الأمر:**

ماذا أفادتنا هذه الأصوات والحواريّات، بل ماذا أفادت مجموع مَشاهد الديوان؟

للشاعر، أي شاعر كان، تمام وكامل الحق في أن يوظف ما يشاء من المأثور والموروث والمَرْموز في نصّه، وبأيةِ طريقةٍ وأسلوبٍ يشاء، ولكن المطلوب منه، أيضاً، أن يقدم لنا بهذا التّوظيف صورة مفارِقَة للمألوف، مخترقةً لتصوّرنا البدئي ليفجأنا بالمُغايرِ وبالدَّهَش والإثارة والنّشوة. فماذا قدّمت لنا هذه الأصوات وما رافقها من توظيف؟

في الصوت **الأول** ـ صوت أبي نؤاس .: نجد دعوة إلى الاستكانة.

في **الثاني** ـ صوت أبي تمام .: الغربة والاغتراب.

في **الثالث** ـ صوت المتنبي .: اغتنام لذّةِ الحب فالحِسّ.

في **الرابع** ـ صوت المعري .: فناء الأماني بخلاف دوام الدهر.

في **الخامس** ـ صوت طَرَفه .: لا تهلك، وتجلّد.

**والسّادس** والأخير ـ شاعر اليتيمة .: الدعوة إلى الحس المُمَوَّه بالسموّ.

إذن قدّمت لنا النصوص شيئاً من: الغربة/ اللّذة والجمال/ فناء الأماني/ الدعوة إلى التّجلد/ والدعوة إلى الجسد.

كل هذا جميل ومقبول، ولكنني أعود لأتساءل:

لماذا أغفل الشاعر هنا تساؤله ـ هو ـ الفلسفي الوجودي، والفرصة كانت مواتية لهذا؟

في هذا النص "حكاية الملك المهزوم" ـ وليت العنوان توقف هنا ـ يقدم لنا البرادعي مرافعة رائعة قوية البيان والتعبير والصياغة، مرتكزةٍ إلى قراءة التاريخ والواقع من منظار الهزيمة بعد أن:

**"كان الحاكمُ يخشى غضب الله، /وأمسى يخشى غضب الروم"(ص 226).**

**"كيف دفعتم /فِديةَ عرشٍ يحرسهُ من لا يحكمهُ" (ص 224).**

**كان العدلُ أساسَ المُلْكِ /وصار القهرُ أساسَ الحُكْمِ/ وسكّتُم" (ص 225).**

ويتحدثُ عن سِفْر هزائمهم، وعن فتح شُبّاك العرب على بحر الروم، وعن انسلاخ المهزومين من سيرتهم، عن مملكة الردّة وأحجار الرّجم، عن الملوك الطغاةِ والكهنة الزّناةِ، عن عصر التنوير الذي تلد فيه النساء سِفاحاً، وعن الحاكمِ الذي يحرسه القتَلَةُ، وعن رجالِ الشورى الذين حَلّوا في سهلِ مواردهم (والشورى سيف ولجام) ـ ص 219 ـ وعند اعترافات الملك المخلوع بأسرار الحكم وبحتمية الهزيمة بعد أن أمسى القمر الأموي جريحاً، وصارت الأسلحة للزينة فحسب و:

**"بنو عمي فلّحوا مقبرة الخلفاء لنهبِ ملابسهم"(ص 223).**

.........

**"ووجوهٌ لاصقةٌ بزجاج العصرِ**
**بلا شكلٍ أو لونْ**
**وكأن المشهدَ لا يعنيكُمْ"(ص 227).**

ويتحدث عن الكثير الذي يضيءُ لنا قتامة المشهد المعاصر لأمةٍ نسيت تاريخها وأمجادها ونسيت أين تقعُ حدود الروح والوطن، ليختتم بذلك، فعلاً، ذُروة هذا العمل الشعري، الذي أعتبرهُ إلى جانب ديوانه (عبد الله والعالم) من أجمل وأهم ما كتب البرادعي من قصائد، طبعاً إلى جانب أعمال هامة أخرى (ملحمة ميسلون) وكذلك ديوان (حكايات إلى امرأةٍ من يبرود) الصادر عام 1974 عن دار الرسالة في الكويت، وبعض أعماله الأخرى.

إذن، وبعدَ هذه المقاربةِ السّريعة لهذا العمل الشعري المميز من أعمال الشاعر الدكتور خالد محيي الدين البرادعي، نستطيع القول إن الشاعر

قدم لنا أفكاره ورؤاه وانكساراته أيضاً من خلال مشاهد شعرية درامية البناء وكأننا أمام لوحاتٍ تترى على مسرح اللغة التي يتمكن الشاعر من التعامل الأنيق الحرّ معها، وإن كان قادنا في بعضِ المواضع إلى مفردات هي من صميم لغتنا ولكنها الآن أمست ثقيلةً وربما غريبةً على أسماعِنا.

أن نتحدّثَ عن الأسلوبِ والتراكيبِ وغيرِ ذلك مِن الأمور التّقنيةِ اللاّزمةِ لدراسةٍ نقديةٍ منهجيّة فهذا أمرٌ يطولُ ويمكنُ البحثُ عنهُ في قراءاتٍ أخرى لدارسينَ كثر درسوا بهذا الأسلوب الشاعر الدكتور البرادعي، غير أنني أردتُ أن أعبِّر عن انطباعاتي حول هذا الدِّيوان، المميز كما ذكرت، والذي يستحقُّ قراءاتٍ نقدية أخرى.

❑❑

---

(♦) ـ "الصعود إلى عرش فاطمة" ـ شعر (المرحوم) د. خالد محيى الدين البرادعي.

الناشر: دار الذاكرة ـ حمص /سورية ـ ط1: 1997/1 (القطع 25 /17 سم، عدد الصفحات 234).

# خــــارج الجـــــسد

## لـ عفاف البطاينة

□ د. عادل الفريجات *

**حين أنجزت قراءة رواية الكاتبة الأردنية (عفاف البطاينة ) هجمت على ذاكرتي قولة أحد النقاد، وهي " إن على الأدب أن يصنع المتمردين ". وذلك لأن هذه الرواية صاغت بامتياز شخصية محورية متمردة، هي منى ابنة أبو منصور التي تمردت على أبيها وعشيرتها وتقاليد مجتمعها وبيئتها البالية،وشقت طريق الحرية المفعم بالعقبات والأشواك، محققة بذلك ذاتها، محطمة كل ما اعترضها من قيود وسدود.**

**إن رواية " خارج الجسد " تعد، من زاوية أولى، رواية نسوية اجتماعية بامتياز، تطالعنا فيها ألوان من قهر المرأة في بلادنا العربية، وأشكال مستنكرة من التمييز ضدها،كما تصادفنا صور من الثورة ضد الأب البغيض المتسلط والمتخلف، يليها انتقال إلى عالم آخر، هو " أوربا " وفر شرط الحرية وحقق مناخ الصفاء والحب، فتقابل الكبت هنا مع الانطلاق هناك،والظلم هنا مع العدل هناك، والكره مع الحب، والحقد مع الصفح، والقبح مع الجمال، والإحباط مع الاستبشار، والكسل مع العمل، وأخيرا: العقم مع الإنجاب.**

فالرواية إذن **من زاوية ثانية رواية مكان**، ففي المكان الأول في الشرق العربي تتضافر صنوف من القمع والقهر والحقد والكراهية على خنق فتاة طالعة. وفي الغرب الأوروبي، كما تصور الرواية تتجمع، لكن مع الثمن، عوامل الحرية والعدل والحب والتفهم لتنمو شخصية امرأة تروم التحرر وترغب في أن تشعر بكيانها صحيحا معافى، وأن تحس بكرامتها تامة غير منقوصة. وإذا كنا نحتج على مواقف المستعمرين الأوروبيين وعدوانهم على شعوبنا، فإننا، وفق منطق هذه الرواية، لا نستطيع إنكار احترامهم للمرأة في بلادهم، والنظر إليها بوصفها إنسانا له كامل الحقوق والواجبات. وقد قلنا " الحرية بثمن" لأن في تلك الأجواء تقع بعض الجرائم الغربية التي أشارت الكاتبة إلى واحدة منها، قتل فيها ابن جيرانها، وجرح ابنها (آدم ). وربما جاء هذا الملمح هنا كي لا تقدم الصورة الغربية على نحو وردي خالص.

* ناقد أدبي من سورية.

**ومن زاوية ثالثة، كانت هذه الرواية رواية للتحول والتبدل**. التحول من حال الكراهية إلى حال الحب، ومن حال الانسحاق واليأس إلى حال التفاؤل و الإحساس بلذة بالحياة. وفي تصداق ذلك أقامت عفاف البطاينة على لسان بطلتها (منى ) هذه المقارنة ما بين حقد أبيها من جهة، وحب (مكفيرسون ) من جهة ثانية، أو ما بين عيشها البائس في بلدها الشرقي، وعيشها الهانئ في مغتربها الأوروبي، قالت: " عشت هنا الحب ومتعة الحب ومتعة متعة الحب، كلما تعرفت عليه (تقصد مكفيرسون ) اكتشفت وجها أكثر جمالا وإنسانية وعمقا ودفئا وصفاء،مع تزايد اكتشافي لأعماقه ازددت استمتاعا بالحياة، ورغبة في تضييق اللحظات التي لا أكونها معه ". وأضافت: " ولست أعرف كيف تمكنت من عيش عمر أطول من عمري في أشهر قليلة، كل ما كنت أعرفه هو أني كنت صافية الذهن، وأني في كل خطوة وقطرة عرق، كنت أشعر بتفرغي للذة الحياة " (الرواية ص 358 ).

**ومن زاوية رابعة نحن مع هذه الرواية إزاء سرد ماتع ووصف موفق لحالات النفس المتباينة**. وقد توسلت الكاتبة لتحقيق ذلك بتقنيات مختلفة، لعل أهمها:

- خلق المواقف الدرامية المتوترة التي كان بطش الأب بابنته وفظاظته جزءا كبيرا منها.
- وصف المواقف المفعمة بالحب الغامر والصفاء النادر.
- إتقان لعبة تداخل الأزمنة في السرد (حاضر، ماضي، مستقبل ).
- توظيف المكان على نحو مدروس ومحسوب.
- التقابل في مواضع عدة، بين اشتهاء الموت، أوعبثية الوجود عند البطلة في لحظة ما، وشهوة العيش وتحقيق الذات في لحظة مقابلة.

وبلغة التجسيد الروائي: المقابلة ما بين (منى ) التي أشرفت على الموت ذات يوم، و(مسز مكفيرسون ) التي انبعثت، من جديد، امرأة حرة واعية تقرر مصيرها، ثم صارت في النهاية (سارا الكسندرا ). والأسماء الثلاثة كلها لبطلة الرواية (منى ). وقد كان تبديل الاسم، الأخير خاصة، تقية من بطش الأهل في الوطن، وخلاصا من محاولات الاعتداء التي خطط لها ولكن لم تنفذ.

- التحول والتبدل الذي طرأ على أناس عديدين، مثل تحول (محروس) الزوج الأول لمنى من رجل سوي جنسيا، إلى رجل عنين، وتحول منى من زوجة رافضة له بداية، إلى زوجة راضية به نهاية. وتحول (سليمان ) الزوج الثاني لمنى، من أب يرفض أبوته لابنه (آدم)، إلى أب طبيعي يمارس أبوته بعد طلاقه من منى. وأخيرا، بل أولا. وتحول منى من امرأة بائسة معذبة محبطة، إلى امرأة سعيدة تقبل على الحياة بشغف وجد واجتهاد، وتقيم المعامل والمؤسسات التجارية في الغرب، وتربح المال الوفير.

وتبدأ الرواية بالحديث التأملي المثير عن ثلاث نسوة تقمصتهن جميعا بطلة الرواية (منى ) فهي بداية ابنة أبو منصور، ووسطا هي (مسز مكفيرسون) وأخيرا هي (سارا الكسندرا).

نقرأ في المرحلة الأولى أن منى كانت فتاة قدر لها أن تعيش مراهقتها في كنف أب متخلف فظ بطاش وبخيل. ويجمعها مع الأب إخوة ثلاثة، هم: منال وسناء ومنصور. وهم إخوتها من أمها وأبيها. ولها أخ ثالث من أبيها فقط يعيش مع أمه بعيدا عنهم. وتسكن منى بجانب عميها: سالم وعامر.

ورغم بؤس منى، أو بسببه، تعلقت بالعلم والتحصيل، فأحرزت المرتبة الأولى في الشهادة الثانوية بمجموع يؤهلها للدراسة الجامعية... وقررت بعد لأي ومعارضة أن تسجل في الجامعة باختصاص (إدارة الأعمال ).

ولكن قبل ذلك تناهى إلى سمع أبيها أن ابنته منى التقت بشاب يدعى (صادق ) وشربت معه الشاي في أحد المقاهي. وهذا في نظر الأب والعشيرة والمجتمع جريمة لا تغتفر، لذا أقدم ذاك الأب الظالم

على عقوبة ابنته بالضرب العنيف المبرح. وهاهي ذي الكاتبة تصف تلك المعركة التي تمت من جانب واحد، مستخدمة اللغة الواصفة، منتقلة من إسناد الأقوال إلى ضمير الغائب، إلى إسنادها بعد قليل إلى ضمير المتكلم، تقول: " وجهه كان ينفر غضبا، عيناه منتفختان ومتورمتان. آنذاك دخل المنزل في أول المساء، وقد تشرب وجهه سواد فحم، قبض على شعر منى وسحبها إلى الحجرة الغربية دون أن يحرك شفتيه، ألقاها فوق البلاط، أحكم إغلاق الباب، رمى حطته على الأرض وهجم عليها، يضرب ويصفع ويصعق ويلطم ويركل ويخبط، وهي ماكثة فوق الأرض جسدا مرتعشا لا تعرف ذنبها، صفعها على وجهها، شد شعرها في اتجاهين متعاكسين، وسل ما استطاعت أصابعه جمعه ".

وتعود الكاتبة لتحكي بضمير المتكلم، فتكتب على لسان منى: " شعرت وكأنه يخرج مخي من أذني" وترتد من جديد إلى ما كانت عليه: " يضع كفيه على جانبي رأسها يضغط عليه، وكأنه يحاول تحويل الرأس إلى عضو مسطح، ضم أصابع يده إلى بعضها (كذا) ولكمها في وسط وجهها تاركا الدم ينفر من أذنها وفمها ". وتعود إلى الذات الرواية فتقول: " شعرت بوجهي ينقسم إلى ملايين القطع، وبظلمة تمنعني من الرؤية ".(الرواية ص35 ).

هذا ملمح واحد من ملامح قسوة ذاك الأب وفظاظته. ويتوالى وصف معارك أخرى ضد الابنة، حتى ليبدو لنا الأب منحدرا من عصر سحيق جدا، يعتقد فيه الوالد أن ابنته ملك له يفعل بها ما يشاء..وأن علاقة بريئة للابنة مع أي شاب، دون علم الأهل، هي عار يلحق بالفتاة وأهلها ما بعده عار، وقد يسوغ ذلك قتلها باسم الشرف. فالقتل في عقل أولئك أهون من الفضيحة حين ينتشر بين الناس أنها قابلت شابا في مقهى. فمثل ذاك اللقاء يفتح شهية الناس للرجم بالغيب، لدرجة أن الشاب قد يكون قادها إلى فراشه وحملت منه. لذا نرى منى بسبب تلك الجريمة تعرض على طبيب نسائي ليقرر استمرار عذريتها، فيأتي قراره لصالح الفتاة. ولكن ما الفائدة، فقد انتشر الخبر، ومن ذا الذي يقدر على إغلاق أفواه الناس ؟

لذا حين جاء محروس طالبا الزواج من منى في الصيف ذاته، أجبرها أبوها على القبول به رغم ممانعتها. وبعد جدل ومماحكات عدة قبلت، مشترطة أن تتم دراستها الجامعية في بيت الزوجية، وقبل محروس بذلك. وتم الزواج على كره من منى، واستمر هذا الزواج بضعة شهور لم تقبل منى خلالها أن تتخذ دور الزوجة لمحروس، رغم جميع محاولاته، التي تراوحت ما بين الاسترضاء والاغتصاب... فطلقت منى، وعادت إلى أهلها عذراء كما خرجت من عندهم.

إن قصة زواج منى من محروس قد تلخص بأسطر معدودات، في نطاق عمل لغوي غير روائي، بيد أن هذا الملمح من الرواية امتد ما يقرب من مئة صفحة. كانت الكاتبة تصف بمهارة حالات تمنع منى على محروس، كما تصف حالات الإقبال التي كان يقوم بها الزوج. وبدت وكأنها تحيا بين الاثنين في أكثر الحالات الحميمية، والمسكوت عنها. وقد دخلت في هذه المعمعة أصوات الأم والحماة والآخرون. ولجأ الناس من حولها إلى إسداء نصائح تنتمي الى الشعوذة، لفك عقدة منى، وطرد الشيطان من قلبها..فثمة خلطة عجيبة غريبة أجبرت على شربها، وهناك شيخ راح يجلد منى بحضرة زوجها محروس. وكادت منى أن تصل إلى حد الجنون، ثم أقدمت على الانتحار... ولكن محاولتها لم تنجح، إذ أسعفت في اللحظة الأخيرة.

والكاتبة التي كانت ترصد حركات النفس، وما يشوبها من مشاعر متنافرة، كانت تنتقل من النقيض الى النقيض، فقد وقفت بداية عند تمنع منى على زوجها، ثم راحت ترصد تدريجيا تحولها الى قبوله، وكانت تصف اشتعال الشهوة عند الزوج،ثم طفقت تصور انطفاءها... وها هوذا محروس يتحول إلى رجل عنين يعاني عجزا جنسيا يقول معه " الذنب ذنبي لا ذنب منى ".

وحين عادت منى مطلقة إلى بيت أبيها، رفض الأب ما آل إليه زواجها، واعتدى عليها بالضرب، فتجرأت عليه، وأغلظت له بالكلام، ثم شكته الى سلطات الأمن، وحصلت على تعهد بعدم التعرض لها ثانية. وأسفر ذلك كله عن تركها بيت أبيها، وانتقالها الى بيت عمها سالم، الذي بدا أكثر تفهما لمواقفها.

وقد استثمرت الكاتبة، التي تقمصت شخصية منى، العلاقة المرضية المتوترة ما بين منى ومحروس، لتنبئ قارئها بأن منى مقبلة على التحول والتغير، وفي لحظة نجوى قالت منى: "من وراء الحجب أعرف أني لست أريد أن أكون امرأة مثل جدتي أو والدتي أو ناديا أو حريم قريتي... كنت أتخيل نفسي حجرا فوضوي الأبعاد والأطراف والمادة والموقع.. واليوم أراقبهم وأشعر أنني امرأة بحاجة إلى نحت وتشكيل وصقل وفرصة وحرية " (الرواية ص 16 ).

وفي برهة من بره مناجاة الذات، اكتنزت الرواية ما يغني أجواءها ويبث الحياة في مقاطعها، قالت الكاتبة على لسان منى التي كانت ما تزال على ذمة محروس: "ماذا أر بد من أيامي القادمة ؟ ماذا أحقق لو فشل الزواج ؟ أريد الرجوع الى بيت البغيض (تعني والدها ) وأنا هنا أملك بيتي ؟ ! أريد أن أرجع إلى إهانته، وأنا التي أعرف، لأول مرة من حياتي، معنى الاحترام. ما الذي أكرهه في محروس ؟ كرهته لأنه كان الأداة التي استخدمها والدي لإذلالي، ولكنه أصبح حاجزا بين إذلال والدي وبيني " (الرواية ص 142 ).

هكذا كان قلم عفاف البطاينة يجري ذات اليمين وذات الشمال، ويكشف عن الوجوه المختلفة للأحياء والأشياء، ويصنع أسباب الإمتاع في هذا السرد المعني بالمواقف المتباينة، والحالات ذوات الوجوه المتعددة.

ومهما يكن من أمر، فقد كان يوم طلاق منى من محروس، يوم ولادة ثانية. والحق أن لبطلة الرواية ثلاث ولادات لا اثنتين، وهي:

- يوم ولدتها أمها بالجسد.
- يوم طلاقها من محروس.
- ويوم خطبتها لسليمان.

وتضيف منى: " كم من الولادات شهدت قبل أن أصبح (مسز مكفيرسون). وكم من ولادات أخرى عرفت قبل أن أصبح (سارا الكسندرا ). (الرواية ص 207 ). إذن لم يكن زواج منى من محروس الزواج الوحيد لها، بل تزوجت بعده من سليمان ومن مكفيرسون.

وسليمان له من العمر/ 47 / عاما تعرفته عن طريق أخي صديق لها يدعى (فواد ). ترددت في البداية بسبب فارق العمر بينهما، ثم تزوجته وارتحلت معه الى بريطانيا.

وهنا تلعب الروائية لعبة الزمن، فتدمج الماضي بالحاضر وبالعكس، فهي تذكر سليمان في البداية، دون أن تضيء شيئا من شخصيته، ثم تشير إلى معرفة منى به، ثم وبعد صعودها الطائرة معه الى أوروبا، تكر إلى ماضيه، لتعرفنا به أكثر فأكثر.. وكذلك تفعل الفعل نفسه في زيارتها الى أبيها مرتين قبل وفاته.

أما سليمان فلم يبال بداية بماضي منى، وكان همه حاضرها فحسب. وقد انسجمت معه زمنا، ولكن دوام الحال من المحال، فقد راحت العلاقة بينهما تبرد تدريجيا، وتتوتر شيئا فشيئا، وحامت شكوكها حوله، فاكتشفت أنه يخونها بعد أن ابتعد عن المنزل عدة أيام.

ولكن الموقف الدرامي بينهما نشأ عندما أبلغت منى سليمان بأنها حامل منه، عندئذ غضب سليمان، وطالبها بإسقاط الجنين. وهنا احتدم الصراع في روح منى: هل تستجيب لطلب زوجها، أم ترفضه؟ وكان حوارها نجوى مفعمة بالأفكار المتناقضة والمشاعر العاصفة. وقد انتهى الى قرار الإبقاء على الحمل. ووضعت منى طفلها الذي سمته (آدم ).

إن سرد الكاتبة، من قبل ومن بعد، كان يتم تحفيزه من خلال ابتداع مجموعة من العوائق لمسيرة ما ترتسم في الذهن، ثم نراها ترتبط بمجموعة من العوارض والمعوقات. فبداية صادفت علاقة الحب البريئة ما بين منى وصادق، معارضة وعنفا وبطشا من الأب. والزواج من محروس هو الآخر حفت به المشكلات، فهو زواج إرغام لا زواج رضى، وفيه تم إجبار منى على تناول خلطة الأعشاب الغريبة، لعلها تعود إلى صوابها، وتلا ذلك جلد من الشيخ المتخلف أفقدها صوابها وكاد يميتها، ثم انتهى الأمر إلى فراق ما بينها وبين محروس.

والزواج من سليمان لم يحز هو الآخر شروط نجاحه واستمراره، ففارق السن كبير جدا بين الطرفين، ورغم تفهم سليمان لماضي منى بداية، راح يهملها، ثم يخونها. واحتدم النزاع بينهما بعد نبأ الحمل، فطلب الزوج إسقاط الجنين، ورفضت الزوجة، وأنجبت أخيرا، وانفصلت عن سليمان.

أما زواج منى من مكفيرسون البريطاني، فقد ذاقت فيه تلك البطلة المعذبة طعم السعادة وحلاوة العيش.. ولكن المنغصات أيضا كانت بالمرصاد، فهي تزوجت رجلا أجنبياً ليس من دينها، ودون مراسم الزواج المعتادة، لذا وجدنا عمها سالم يفاجئها بالقدوم الى منزلها، ومعه زوجها السابق سليمان.

وهنا ينشأ موقف درامي آخر، فالعم سالم يرفض أن تعيش ابنة أخيه مع رجل من غير دينها، تحت سقف واحد، ودون عقد زواج أصولي، ويهددها ويذكرها بخطر محقق إذا علم بعض ذويها بما فعلت... فتضطر إلى العيش بعيدة عن زوجها مكفيرسون. وبسبب إحراجها الشديد تلجأ إلى تغيير اسمها، وتقوم بعمليات تجميل عديدة لتبديل سحنتها وملامح وجهها، ويصبح اسمها في النهاية (سارا الكسندرا ). ثم تزور بلدها في أحد المؤتمرات حول النساء، وتلتقي أختها (سناء ) فتدعوها الى البيت، لأن لها صوتا يشبه صوت أخت لها مسافرة، ولا يعرف عنها شيء. وتخاطب في تلك اللحظة أمها الحقيقية بـ (أم منصور ).

ولتعميق صورة التخلف في بلد الكاتبة، لم تقصر الروائية حديثها عن الفساد على منى وما مرت به، بل تلفتت يمينا وشمالا لتتم الصورة، فالجو الجامعي الذي خبرته منى تفوح منه رائحة الفساد، وبعض الأساتذة يراودون الطالبات على أنفسهن مقابل إنجاحهن... والإدارة الجامعية تفصل مجموعة من الطلبة، وهم على أبواب التخرج، لمجرد اشتراكهم في مظاهرة معارضة للنظام، وتقضي بذلك على أحلامهم بعد سنوات أربع من الدراسة. ولهذا حين لعنت منى أباها يوما، بدت وكأنها تلعن مجتمعها بأسره، الذي طالما كثرت ضحاياه.

ولم تكن منى هي الضحية الوحيدة لتربية فظة متخلفة وأبوة عنيفة جاهلة، بل كانت أيضا منال وسناء ومنصور كذلك ضحايا. فمنال كانت دوما تخشى إبلاغ أبيها عمن يطلب يدها للزواج، لأنه سيرفض إذاك، محدوا برغبته باستغلال راتبها، بعد أن توظفت. وسناء أجبرها أبوها على دخول كلية الصيدلة إجبارا. ومنصور الأخ الثالث لمنى، ألزمه أبوه، وهو المهندس، بأن يقترن بالزواج من امرأة مطلقة، لأن أباها كان غنيا... وحين عارضت الأم هذا الزواج، هددها الأب بالطلاق، فوقع منصور بين نارين: زواجه من مطلقة لا يردها، وطلاق أمه الذي لا يريده، فاختار الخيار الأول. ولم يقدر على التمرد، كما تمردت أخته منى.

وكما أن المال يورث والعقار يورث، كذلك العنف والفظاظة يورثان. وقد ورثت منال أخت منى تلك السمات من أبيها، فكانت ضحية لأبيها وجلادة لبنيها، فحين زارت منى أو مسز مكفيرسون بلدها بعد غياب لتحضر وفاة أبيها، وجدت أختها منال المتزوجة تعامل أولادها بمثل القسوة والفظاظة اللتين عوملت بهما من قبل، فحين ابتسمت ابنتها في وجه خالتها منى قالت لها الأم دون تسويغ، وباللهجة المحلية العامية: "لويش فاتحة ثمك مثل الهبلى، قومي شوفي إخوتك قبل ما أقلب خلقتك " (الرواية ص399 ). وعند الطعام كانت عبارات منال لأبنائها: " ربتك

للسم الهاري " و "تفضلي يا مفجوعة " و "مطرح ما يسري يهري ".

أما التمييز بين الجنسين: الأبناء والبنات، فقد رسمته عفاف البطاينة من خلال ما تفوهت به أمها تعليقا على دعوة كنتها ـ زوجة منصور على ولدها: " تع لعندي انشاالله بعدمك " فقالت الأم: " لا والله، نعدمك أنت عنه، كله قطمة هالولد، لويش بتدعي ".

وتعلق الكاتبة على لسان الذات الراوية بالآتي: " لم تكن قسوة الدعوات على الصغار ما حرك غضب أمي، بل الدعوة على الولد. لم تنهر منال مرة واحدة وهي تصفي الطفولة من عيون أطفالها، ولكنها خافت أن تكون أبواب السماء مفتوحة حين خرجت الدعوات على حسونة ". وهذا التمييز الظالم هو الذي حكم مواقف الأب من ابنته منى، رغم أنه كان رجلا فاسدا يبيح لذاته، ما لم يبحه لأولاده من البنات. ومن هنا قلنا بداية إن هذه الرواية في أحد ملامحها هي **رواية نسوية** تنتصر للأنوثة المعذبة في بيئتنا، على الرجولة الظالمة والمنحرفة والفاسدة.

ولتأييد المرأة والانتصار لكيانها، نرى منى في الرواية تحضر مؤتمرا حول حقوق الإنسان انعقد في بلدها الأصلي، بعد أن صار اسمها (سارا الكسندرا). وقد اختارت هي الحديث في هذا المؤتمر عن الجرائم ضد الأنوثة في تركيا والأردن وفلسطين والباكستان واليمن ومصر والهند ولبنان، فقالت: هناك 300 امرأة قتلت في الباكستان عام 1997، و400 امرأة في اليمن في العام ذاته، و52 من مصر، و22 من الأردن قتلت عام 1999، و36 امرأة من لبنان... الخ وأضافت " إن مجتمعات تلك الدول عفنة تقلد القتلة أوسمة شرف ".

وتنتهي الرواية بسؤال يوجهه (ستيوارت) الاسكتلندي لزوجته (منى) ونصه: هل ما زالت منى تسكنك ؟ فتجيبه: " سأبقى إلى الأبد امرأة لا تتنازل عن حقها من أجلي وأجلك وأجل أطفالي، وأجل أولئك الذين أحبهم، ولا أستطيع أن أصلهم. من أجل ذلك تدمع عيني، ومن أجل ذلك سيبقى صوتي عاليا " (الرواية ص 446 ).

وهكذا، إذن، مثلت هذه الرواية الصوت العالي الداعي لإنصاف المرأة، وانتزاع حقوقها المشروعة، بوصفها إنسانة لها كيانها المستقل، ولها مصيرها الذي ينبغي أن تختاره بذاتها، وبملء حريتها، وعلينا أن نحترم هذا الاختيار.

ولما كان لكل اختيار ثمن دفعت بطلة الرواية ثمن هذا الاختيار، وقدمت ذاتها نموذجا للشجاعة، غيرعابئة بما يقوله الناس في بلادها، بعد أن وجدت ذاتها، وحققت أحلامها، تقول (منى) مخاطبة حبيبها مكفيرسون: " لن أسمح لعفنهم بملاحقتي وقتل أحلامي وسلبي استقلاليتي، في الماضي كنت أخاف منهم، لكني اليوم أخاف ما هو أثمن وأهم، أخاف أن أخسر نفسي، وأخاف أن أفقدك، كيف أخضع حين تكون خسارتي أنت وأنا. " (الرواية ص 356 ).

وتتضافر في المقطع السابق لغتان: لغة التجريد ولغة التجسيد، أو لغة الفلسفة ولغة الواقع. فحين تقول أنها لن تسمح لعفنهم بملاحقتها، تتجرد لغتها لتصبح لغة رامزة. وحين تقول: إنها تخاف أن تفقد(ستيوارت مكفيرسون) أو تخسره، تعود اللغة إلى حقل التجسيد والحس. والحق أن المزج بين التخييل وملامسة الواقع، ولعبة التجريد والتعبير عن الأفكار في الوقت ذاته، هو ما يعول عليه الروائيون، فيعد معيار نجاحهم.

ومن المقاطع التي تنهض مثالا على ذلك أيضا، قول الروائية: " خرجت ويد ستيوارت تتعلق بي. في طريق عودتي كان أمامنا احتمالان: إما أن نتبع منطق علاقتنا، وإما أن نستسلم لمنطق آخروي. " وفي أهمية الاختيار والحرية تكتب: " ما لم أدركه آنذاك هو أن الاختيار سيكون بداية عمر جديد يضيف إلى تاريخي لذة لم أعرفها ولم أتخيلها، حين جاءني مساء اليوم التالي، كنت أعرف من ابتسامته وخطواته أني أستقبل إنسانا يشبهني، يتوق إلى الفرح، ويسعى إلى اطمئنان الحضور، قال وهو يلاقيني: " انه عمر واحد ولن أضيع متعته ".

وفي وصف موفق لها للحظة الحب التي عاشتها نقرأ: " الأمكنة تتسع وتتفتح وتتزين، حين يرافق أحدنا الآخر، معه أكون من أر بد، وكما أريد امرأة حقيقية تحب كيانها، وتحب الحياة. انفتحت شهيتي على الكون، وأنا انفتح على ستيوارت، قوة متدفقة تحرك دمي كانت تدفعني نحو الغد ونحو الألق " (الرواية ص 356 ).

ولا تقتصر بلاغة هذه الرواية على الأمثلة السابقة، بل نراها تتمثل في عبارات مجازية رامزة، لها من الحقيقة نصيب ومن المجاز نصيب، حيث لا يمنع المجازمن فهم الحقيقة، فحين تقول الكاتبة على لسان بطلة روايتها: " تدفق ماء أحدنا في تربة الآخر " تتيح للخيال أن يحلق ليتصور، في حدود قصية، الجسد وقد صار روحا، والروح وقد صارت جسدا، وكلاهما اندغم بالآخر، دون حدود أو قيود أو مراعاة للماهيات.

ومن هنا كان عنوان الرواية " خارج الجسد " جزءا من بلاغتها، فهذه الرواية، رغم ما حوته من مواقف الجنس الموظف فنيا، ومن حديث عن غشاء البكارة، الذي يؤدي الجهل بحقيقته إلى انطفاء حيوات شابات كثيرات، بالقتل الظالم، رغم ذلك، كانت تقيم في بؤرة الروح وداخل اهتزازاتها التي تعطي للحياة معنى، وللوجود قيمة.

ومما يدل على تعلق الكاتبة بالروح لا بالجسد، قولها تقارن بين متعة السرير، ومتعة الحب الحقيقي: " أدركت بعد شهور أن متعة الحب، ليست متعة السرير، ولا متعة الجنس، هي توق للحياة وللسعادة والحضور، اتساع يشمل كل ما نحن فعلا وقولا وإحساسا وفكرا. كان حديثنا متعة، والنظر الى وجه الآخر لهفة، والصمت عالما جميلا، والمزاح وشوشة، والجد لذة والعمل انبساطا، والطعام رغبة، والسير تيقظ حواس. كان الآخر هو المتعة، وكان وجود أحدنا مع الآخر، انبجاس عشق للحياة ". (الرواية ص 357 ).

وبمثل هذه اللغة الجميلة، قدمت لنا عفاف البطاينة رواية تمرد أنثوي، على مجتمع بال ومفاهيم مهترئة، وعلى انتهاك لحقوق الإنسان في بيئتنا... كما أطلقت صرخة احتجاج على مواقف تنتهك فيها حرية الاختيار، فيقع، بسبب ذلك، الإجهاز على تفتح الحياة، وسلامة الروح، وجمال الكون بأسره.

□□

# أبـــــداً كـــــنت أنـــــا

## حوار مع .. سعيد رجو

□ د. محمد جمعة حمادة *

### إن شعر كل شاعر حياته

**كان والدي بيطاراً، ولم يكن عمل البيطار، مقتصراً على تسمير النعال في أرجل الدواب، بل يعالج أمراضها، ويقتلع أضراسها النخرة، بالإضافة لامتلاكه بستاناً صغيراً.**

**غادرت الكتاب إلى المدرسة، بعد عام دراسي كان الأول والأخير، فقد توفي والدي، واضطررنا إلى النزوح من "تادف" إلى دار جدي في حلب.**

**في حوار أجراه معه محمد جمعة حمادة يتحدث عن تجربته الشعرية.**

**□هل يملك الشاعر سعيد رجو حضوراً فريداً في المشهد الشعري العربي الراهن؟ وهل كان له أثره في أجيال الشعراء الذين أعقبوه؟**

□□ في منتصف السبعينيات، أجرت جريدة "الثورة" السورية مسابقة للشعر والقصة، وقالت في إعلانها عنها إنها ليست للتشجيع بقدر ما هي لاستقراء الواقع الثقافي في القطر، إنها للجيل الثاني تحديداً، وقد فازت لي قصيدة في هذه المسابقة. كانت لجنة التحكيم مكونة من السادة الشعراء: أدونيس، محمد عمران، فاتح المدرس، وكان المعيار الذي اعتمدته اللجنة: الصوت الجديد غير المكرر، اللغة الجديدة، الرؤيا العامة وأرى أن فوز قصيدتي وفق هذا المعيار، يشير إلى التفرد. أما أثري في أجيال الشعراء الذي أعقبوني، فأقول دون تواضع كاذب بأنني لمحت بعضاً من تأثيري في كتابات بعض الشعراء، وربما كان هذا التأثير أعمق وأوسع لو أتيح لشعري الانتشار الأفضل.

**□ ثابر الشاعر سعيد رجو على مدى خمسين عاماً على نحت قصيدة لا تراهن إلا على المتعة الجمالية شكلاً ومضموناً، مسربلة بموقف ملتزم هادف، ومباغتة القارئ بغنائية تعبيرية أخاذة، هي مزيج من بلاغة رومنطيقية متأخرة، وسلاسة سردية حديثة، تاخذ القارئ على حين غرة، وتغويه حتى الصميم. إلام ترد سبب قلة انتشار شعرك أو تردد اسمك على الشفاه والمنابر، هل الأمر يعود إلى قصور وسائل الإعلام، أم لعدم تسويق نفسك كما يجب؟ أم إلى قصائدك التي تنزع**

**إلى الجملة الصافية التي تتخفف من المعنى لمصلحة الدلالة المتحركة التي تصور طقساً، وليس مفهوماً؟**

□□ ربما كان لمعظم ما ورد في تساؤلاتك تأثيره، إلا أنني أعتبر العامل الأكبر في عدم انتشار شعري بشكل أفضل هو عدم تمكني من إصداره بشكل جيد، فقد صدرت لي حتى الآن عشر مجموعات شعرية، سبع منهن صدرن في حلب، ولم يوزعن بشكل جيد، حتى أن إحداهن وهي "فراشات ملعونة" لم توزع نهائياً، ما عدا ما وصل إلى الناس عن طريق الإهداء. كما أن عدم وجود حظوة لي لدى وسائل الإعلام تأثيره أيضاً.

**□ في تجربتك الشعرية التي تمتد في مدى سنوات تقترب من نصف قرن، لم تتجرد شعرياً من ذاتيك. فبقدر ما كان يهمك أن تعبر عن "وجودك المستقل" في ما اتخذت من مسار شعري، كانت تلك رؤيتك لهذا الاستقلال. فإن كانت بداياتك غنائية رومانسية، فإنك ستظل متعلقاً بظلال الرومانسية هذه، وأنت "تتأمل" الأشياء، والمرئيات والمواقف وتجد هذه الرومانسية تلاحقك. وأنت تكتب ما يمكن أن نسميه "النمط الاستطرادي" حتى وإن كانت "الأفكار" فيه هي "النموذج". وقد جعلت منها "الفكرة" "إيقاعها" كما حافظت على وقعها الذاتي. من زاوية أخرى للنظر: إذا كان عملك الشعري الأول قد سادته نبرة انتماء إلى القصيدة السيابية (نمط التعبير)، وعناصر البناء الشعري على وجه التحديد، في الجمع بين "الحالة الذاتية" و"الموروث البيئي". شأنك في هذا شأن شعراء جيلك الستيني، فإنك ستعمل "على تخطي" ذلك التأثير البيئي داخل نسيجك الشعري من خلال ديوانك الثاني، ومن بعد باعتمادك القصيدة الموقف، مع محاولة تطوير رؤيتك للعالم، توافقاً مع تطوير أدواتك "التعبيرية" فيها. ستكون قصيدتك أقرب إلى "التركيب" منها إلى "التشكيل" و"التأليف" ماذا تقول؟**

□□ الشعر أكثر ذاتية من سائر فنون القول، إلا أن الذوات، ليست واحدة، فهناك المنغلقة، وهناك المنفتحة، التي هي أكثر انفعالاً وفعلاً في وسطها الحياتي. أما عن الغنائية والرومانسية، فأنا أرى أن القصيدة سواء أكانت درامية، أو ملحمية من الأفضل أن تتسم بشيء من الغنائية، كوهج شعري يحدث التوهج الأجمل في مشاعر المتلقي، فلا يقتصر التلقي على الفهم، بل يتجاوز حدوده إلى مشاركة الشاعر لحالته الشعورية ورؤية ما يراه بعين الشعور. الشعر، كما قال الأسلاف: دربة وإدمان. فلا توقف للشاعر عند مرحلة، أو إنجاز ما، بل شأن الدأب المتواصل في سبيل جعل رؤاه أكثر إشراقاً، وأداة تعبيره أشد سحراً وأروع جمالاً. وهذا لا يكون إلا بأن يكون الشاعر، كما قال "بودلير": عدو النوم.

أنا لا أضع التصاميم المسبقة لقصائدي، بل أدع الحالة الشعرية تستدعي عناصر تكوينها بنفسها، وطبعاً هناك الاستعدادات المسبقة، من تثقيف للذات وهجس متواصل بالعطاء الأجمل.

**□ لا تبدو في ما تكتبه من شعر منشغلاً بشيء اسمه هاجس البحث قدر استجابتك لهاجس "التدوين التصويري" فتحل الذاكرة وتداعياتها حتى اللغوية منها والانطباع الذاتي محل الرؤيا.**

□□ التوغل في التجربة الإنسانية، والاغتناء، ما أمكن بالمعطيات الثقافية، تفتح نافذة الرؤيا، أي تكون المنظور الرؤيوي العام للشاعر، ثم يأتي التجسيد الملتزم بطبيعة الشعر وخصائصه ليجعل من الرؤيا إنجازاً شعرياً يوظف القصيدة.

**□ هل تكتب تحت تأثير الشعور بالغربة؟ وإن كان حصاد الغربة على امتداد مسيرتك الشعرية وفيراً، إلا أنه يبدو في شعرك الأخير هذا، كمن ينظر إلى هذه الغربة بعين الداخل أكثر من النظر إليها بعين الخارج. فإذا أنت في ما تقول أقرب إلى التعبير عن "اغتراب الذات" التي غاب عنصر الصراع من أفق التعبير عنها؟**

□□ الغربة قدر الفنان، بل قدر كل ذي حس مرهف، والإحساس بالغربة هو من يخلق هاجس الفنان النضالي، في سبيل العالم البديل، ربما اتخذ الصراع شكلاً مختلفاً بعض الشيء مع التقدم في السن، الذي يميل بالإنسان نحو الهدوء.

**□ إذا كانت الهوية لا تتحدد بالانتماء السياسي والقومي، ولا بالدين ولا باللغة، فبماذا تتحدد الهوية؟**

□□ بل أرى أن كل ما ورد في سؤالك، هو ما يكون الهوية.

**□ هل الهوية جوهر قائم بذاته؟ أم هي على العكس علاقة؟ والشعر والثقافة عامة بمجموعة من العلاقات؟**

□□ للذات عناصر تكوينها، كذلك الشعر والثقافة، ما من شيء مستقل بذاته في هذا الوجود، هناك نسبة من الاستقلالية، إلا أن الكل يستمد معنى وجوده من علاقته بالكل.

**□ ما هو الماضي بالنسبة لسعيد رجو؟ هل تخشى أن توقظ الذكريات؟ هل تخشى انزلاق المحسوس إلى ذكرى؟**

□□ بل أيقظت الذكريات حين كتبت ملامح من ذكرياتي في كتابي الموسوم بـ "أبداً كنت أنا" وأرى أن الالتفاف إلى الماضي يساعد على السير مستقبلاً بشكل أفضل، ومن هنا جاءت أهمية قراءة التاريخ، أما انزلاق المحسوس إلى ذكرى، فهذا أمر محتم، إلا إذا حدث فقدان للذاكرة لذا علينا أن نجتهد بأن نكوّن ما نعتز به ذكريات.

**□ عواطفك تبدو قوية جداً، الفكاهة حادة، والحزن عميق جداً هل هي العواطف نفسها أثناء وقوع الأحداث التي ترويها؟**

□□ في الحياة ما هو مزعج، وما هو مبهج، وحري بنا الصدق معها فنعطي كل حال ما يستحقه.

**□ كيف تكتب؟ هل تواصل حتى النهاية؟ هل تبالغ عندما تكتب؟ هل تسعدك الكتابة؟ سيما كتابة الشعر؟**

□□ حين يحدث ذلك الجيشان الخلاق في دخيلتي، تنطلق العبارة الأولى، لتكون بمثابة الومضة من البرق، التي يعقبها انهمار الغيث. وحين تتم الولادة، تعقبها العناية بالمولود الجديد حسب المقتضى.

أما عن العرافة والكهانة، فأقول: إن الشاعر الحقيقي، كاهن وعراف بمعنى ما، فهو في لحظة التوتر الإبداعية، يكون في حالة متأرجحة بين الصحو والسكر، أو في حالة ما يسمى بالحضور عند المتصوفة. إنها لحظة حضور بالفعل، تحضر فيها كل طاقات الشاعر، وتتضافر اليقظة الذهنية مع طاقة الحلم، والذاكرة واستشراف المستقبل..الخ.

ثمة ما أضيفه، وهو أن الكتابة الشعرية ليست محكومة بحالة واحدة، فلدي القصيدة "الدفقة" والقصيدة المسترسلة وفي سائر الحالات، لا أعتصر الكتابة اعتصاراً، بل أترجم ما تمليه علي حالة التوتر العفوية الصادقة، وأدعها تستدعي مكوناتها بتلقائية وعفوية أيضاً، ولكن ليست على الطريقة الآلية السريالية، بل أترك عيناً مستغرقة في الحلم، وعيناً في حالة يقظة. فلا يكون المنجز الإبداعي محض أضغاث أحلام.

**□ كيف ترى علاقة الدين، وهل الشعراء معنيون بأسئلة الموت والحياة؟ أم يجب على الشاعر أن لا يهتم بالعابر، والمؤقت، والزائل، أقصد الإنسان حامل الخطيئة؟**

□□ الموت والحياة، هما من أبدعا سائر المعطيات الفكرية، من فلسفة، وفن، ودين. فالفن والدين علا الإنسان بالخلود وأشرعا له باب الإفلات من العدم، والفكر والفلسفة والعلوم - الخيرة طبعاً - حاولت أن تجعل الموت عادلاً، وذلك بجعل الحياة عادلة، ولا زالت جاهدة في تحقيق ذلك.

**□نشرت عشر مجموعات شعرية: أضمومة نار، شيء غير الخطيئة، هذا العذاب المشتهى، أعياد الحزن الأبيض، فراشات ملونة، هواجس الليلك، اليمامة، سلالات النار، شطحات، طيور الأوقات، أشجان الدفلى، كالذي يرسله السحاب. هل ترى أن من يلمس قصيدتك يلمس حياتك؟**

□□ شعر كل شاعر حقيقي هو حياته، إلا أن حياة الشاعر ليست كياناً منعزلاً عن حيوات الآخرين، فهو قبل أن يكون شاعراً هو كائن اجتماعي بالفطرة، وحتى في الحالات الخاصة،

كالحب مثلاً، لا يكون منفصلاً عن الواقع الاجتماعي، فأعراف القبيلة العامرية، حالت دون زواج قيس من ليلاه. والأمثلة كثيرة.

**□ هل للأدب علاقة بالسياسة؟**

□□ ما من شيء في الحياة منفصل عن السياسة، والتغير نحو الأفضل هو هاجس كل فنان، بل وكل حامل قلم حر. لأن عدم التلائم مع الراهن، هو قدر كل مثقف جاد، ذو فكر نير وبصيرة نافذة. لأن عين وجدانه متطلعة دائماً إلى ما هو أفضل وأجمل، وهو على أتم الاستعداد لتحمل سائر التبعات التي قد تبلغ حد الموت، ولا سبيل إلى دفع الحياة نحو الأمام دون هذا الوقود.

**□ أنت شاعر يعيش على الحافة، حافة ما، شعرية وجودية... ما الذي تراه حين تحدق في الهاوية؟**

□□ حافة الهاوية، بالنسبة للشاعر، هي قلقه الدائم حيال الحياة الإنسانية والمصير، وبدون هذا القلق لا وجود لإبداع.

**□ أرى تقاطعاً بين قصيدتك والفلسفة، هل تقرأ الفلاسفة؟ من هو الأقرب إليك منهم؟ هل ثمة علاقة بين الشعر والفلسفة؟ وهل تؤمن بما يسمى قصيدة الرؤيا؟**

□□ الشعر أحد سبل المعرفة، كالفلسفة وسائر المعطيات الفكرية إلا أن للشعر اختلافه في التعبير، إذ أنه فن تخيلي يقدم رؤاه من خلال أمثولات جمالية ولا يقدمها بالمقولات شأن الفلسفة. ولا شعر دون عمق فكري ورؤيا، أي دون أفق معرفي ودون حلم مستقبلي جميل.

حرمت بسبب ظروف اجتماعية من الدراسة المدرسية، إلا أن علاقتي بقيت مستمرة بطلب المعرفة، وتعززت مع تفتح الوعي لدي، وقد أعرت الكثير من المفكرين اهتمامي ومحضتهم احترامي، إلا أن رؤية كارل ماركس هي من حظيت باهتمامي الأكبر، وكونت الرصيد الأوفر من قناعاتي الفكرية، وتطلعاتي لمستقبل إنساني أفضل وأجمل.

**□ هل تشعر أنك الحفيد المتأخر لشاعر كبير، عربي أو غربي؟ هل تتكتم على سر؟**

□□ بل أقول أنني حفيد من سبقني من الشعراء العرب والأجانب الذين أتيح لي أن أقرأهم. دون أن أرث ملامح أحدهم الشعرية فأنا منهم، ومختلف عنهم، لي زماني ومكاني، ولي تجربتي الحياتية التي هي مورد إلهامي الأهم، وهاجسي أن أكون حاضراً وفاعلاً في زماني. كحضور وفعل من أحببته منهم في زمان، فهم يعيشون بي ولا أعيش بهم، ثم لدي من الصراحة ما لا يدع لي من الأسرار ما أتكلم عليه، سوى ما هو شخصي بحت.

**□ إن الأدب العظيم الذي يمكن أن يثير الاهتمام الجدي في العالم، هو ذلك الأدب المتجذر في بيئته، والقادر على تقديم خصوصية هذه البيئة ونكهتها، هل تجد في مثل هذا القول مثلاً يحتذى؟ ثم ألا تجد في التعامل مع هذا القول تعزيزاً للإقليمية السياسية، بحيث أن المثقف وهو يحاول أن يكون بيئياً ومحلياً، قد صار مبرراً لإقليميته السياسية والانعزالية؟**

□□ التجذر في البيئة سمة الأصالة والصدق، والأدباء الذين كان لهم فضل كبير بتعريفنا، من خلال أدبهم كثيرون جداً، منهم: مكسيم غوركي ودوستويفسكي وتشيخوف وهمنغواي وبلزاك وفكتور هيجو وموبوسان ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة وصدقي إسماعيل ووليد إخلاصي وغيرهم، وفي حقيقة الأمر ما من كاتب حقيقي، إلا ويعكس واقع أمته وبيئته بمقدار ما، ولا تحليق في فلك العالمية إلا من خلال الارتباط الوثيق بالمحلية.

**□ هل تخاف على القصيدة من السياسة، أقصد هل تؤمن بما يسمى الشعر الملتزم؟ أم أن القصيدة كائن هش، يقتات على الإيحاء والإشارة والرمز؟ وماذا تنتظر من الكلمات؟**

□□ حري بالشاعر أن يكون ملتزماً، إلا أن الالتزام، لا يجب أن يسقطه في أحبولة الإلزام،

فيكون لسان غيره وحتى حين يكون معبراً عن هموم السواد الأعظم من الناس. لا يجب أن ينساق خلف عفويتهم. أما عن القصيدة، فهي لا تؤكد على انتمائها للشعر، إلا بالتزامها مكوناتها الجمالية، ومنها الإيماء والإشارة والرمز، على أن لا يكون الإيماء إيماء إلى لا شيء والإشارة إشارة إلى الفراغ، والرمز رمزاً إلى الخواء. حين ذلك تقع القصيدة في الهشاشة، بل بالطياشة، فيكون وجودها وعدمها سواء.

**□ يقول ألبير كامو: إن تفكير الإنسان، هو قبل كل شيء آخر حنينه. بماذا تفكر اليوم، وإلام تحن؟**

□□ أفكر بالأحوال الإنسانية، بدءاً من ذاتي، مروراً بأمتي وحتى آخر كينونة إنسانية على وجه البسيطة. وما أحن إليه: هو أن تجد الإنسانية السبيل الأمثل لبلوغ الحياة اللائقة بها، الحياة المعافاة من شرور النزعات المدمرة في سبيل المال والتسلط، وأن تسودها المحبة والطمأنينة والسلام.

**□ هل الشعر من يخاطب النخبة فقط، كما يقول ت.س. إليوت، أم أنه يتوجه، في الدرجة الأولى إلى الجماهير؟**

□□ الشعر، حتى ذلك الذي يكتب من أجل الجماهير، لا يتوجه إلى كل الجماهير، بل يتوجه إلى جماهيره الذين هم من العامة أو من الخاصة، أي إلى محبيه، إذ من العامة من ينقشونه وكذلك من الخاصة، أي إلى محبيه، ومن الفئتين من لا يعيره أي اهتمام.

**□ متى وعيت الظلم الاجتماعي، واكتشفت عالم الاستغلال؟ كيف انتميت إلى الحزب، ومن كان له التأثير في إيمانك بمبادئه؟**

□□ كان أول لسعة موقظة لي على الظلم الاجتماعي هي حرماني من المدرسة لعدم تمكن والدتي من شراء صدار أسود لي وقد كان اللباس المدرسي الموحد في تلك الأيام. (قالوا من علمني حرفاً...) ولأني لا أملك مثل الأطفال صداراً (فوجئت بأني طير أبابيل) أحط على فم نراجيل الظرفاء البلهاء... أما اللسعة الثانية فهي اصطدامي بجدار الفوارق الاجتماعية الذي حال بيني وبين ربة شعري، حبي الأول، موقدة أول نار لذيذة في حنايا أضلاعي، ذلك الجدار الذي كان لمقتي له العامل الأهم في انطلاقتي الأولى في البحث عن وسائل هدمه. كانت حقبة الخمسينيات من القرن الماضي، حقبة حارة متوهّجة، حافلة بالأحداث الخطيرة، والصراعات الاجتماعية وفي غمرة ذلك الصخب عرفت الكثير من الناس، ومن مختلف الاتجاهات، وعانيت من الحيرة والصراع الداخلي، إلا أن عرفت ذلك الإنسان المثقف الحاد الذكاء "خير الله جبريني" فكان له الفضل في إخراجي من دوامة الحيرة، وإرشادي إلى سبيل العذاب العذب، الذي لا زالت أعيشه، رغم انقطاع علاقتي التنظيمية بالحزب منذ خريف عام 1961 ولا مجال هنا لذكر الأسباب.

**□ هل تكتب طستعيناً برؤية جمالية مسبقة؟ أم أن القصيدة هي دوماً رحلة في المجهول؟ وهل القصيدة حقيقة أم وهم؟**

□□ الرؤية الجمالية المسبقة لدى الشاعر هي من لازم اللزوم، إلا أنها لا يجب أن تكون حائلاً دون اكتشاف أبعاد جديدة من خلال التجربة الإبداعية. والقصيدة ليست وهماً إلا إذا كانت الحياة وهماً. القصيدة الحقيقية لا يمكن أن تكون إلا التجسيد الأمثل للمعنى الحياتي الأمثل.

**□ كيف جسدت المرأة في شعرك؟**

□□ أستطيع أن أقول أن أنثى تجربتي العاطفية الأولى، هي من فجر معين الشعر في وجداني، لذا بقي وجودها ماثلاً في كل ما أكتب، حتى ماهيت بينها وبين اليوتوبيا التي حملت وما زلت أحلم أن تكون واقعاً حياتياً لي ولسائر الإنسانية. إنها الصفاوة النورانية التي تتوهج في كل ما أكتب.

□ **منذ سبعين عاماً ونيف، وأنت في حلب، بهذه المدينة وهذا المكان، وبذاكرته وحبه، بمظاهره وفضاءاته المختلفة، منذ وصولك إلى الآن، كيف تتأمل هذه العلاقة؟ ما الذي تستعيده من وجوه شعرائها وأدبائها وفنانيها؟ كيف تقيم هذه العلاقة بين المكان وبين القصيدة الشعرية؟**

□□ هذا السؤال، تتطلب الإجابة الوافية عليه مجلداً كبيراً، لقد ضمنت كتابي النثري "أبداً كنت أنا" الذي عرضت فيه ملامح من ذكرياتي، الكثير عن حلب وسكانها وعلاقتي بها وبهم.

سأختصر الآن فأقول: منذ سبعين سنة نزحت بنا والدتي، بعد وفاة والدي عن تادف إلى حلب، ملتجئة إلى دار أبيها، التي طالما ترددنا إليها كزائرين. حاولت والدتي إعادتي إلى المدرسة فلم تسعفها الظروف المادية، فكان حرماني منها قبل أن أكمل النصف الأول من العام الدراسي الثاني الابتدائي، واتجهت إلى طلب الرزق، زاولت بعض الأعمال، ثم استقر بي المطاف على مهنة كي الثياب لأقضي في مزاولتها ما يزد عن سبعة وعشرين عاماً، وبما أن هذه المهنة لم يكن لها مجال في الأحياء الشعبية، كانت أماكن عملي الأحياء الأكثر تمدناً ويسراً، وحيث ما كنت أعمل، كانت تنشأ علاقات صداقة بيني وبين تلاميذ المدارس، وهذا ما أتاح لي إمكانية معرفة أن في الدنيا كتباً غير كتب السير الشعبية، فعرفت المنفلوطي وأحمد حسن الزيات وطه حسين وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ومصطفى صادق الرافعي، وعرفت الكثير من الشعراء العرب القدامى والمحدثين، ومع تقدمي في السن وتعدد هواياتي، كانت تتسع دائرة علاقاتي الصداقية، وحين اتخذت دكاناً في حي البياضة، غدت هذه الدكان على صغرها، منتدى ثقافياً يستقطب العديد من الزائرين يومياً من أدباء وشعراء وفنانين، أذكر من الأدباء الشعراء السادة: محمد الراشد، شحادة كرزون، ومن الشعراء السادة: لؤي فؤاد الأسعد، عبد الإله يحيى، محمد منلا غزيل، وغيرهم كثير، ومع تغير أماكن عملي كانت تزداد معارفي. وقد عرفت في البياضة الفنانين الكثيرين أمثال السادة: حسن بصال، وكامل بصال، ومحمد خيري الذي عرفني بدوره على الأستاذ أحمد الفقش، وغيرهم كثير وكثير. ثم كان للأستاذ وليد إخلاصي فضل انتسابي لاتحاد الكتاب العرب ومن ثم العمل بصفة موظف إداري في فرعه بحلب، ما أتاح لي التعرف على معظم أدباء وشعراء وفناني المدينة، بل الغالبية العظمى من كتاب وفناني القطر العربي السوري وبعض الأقطار العربية الأخرى، وعدد كبير جداً من أدباء وشعراء المعسكر الاشتراكي في تلك الأيام، وقد أمضيت ما يقرب من أربع وعشرين سنة، ثم أحلت على التقاعد.

لقد كان لحلب الفضل الكبير علي، فقد احتضنت طفولتي ورعت موهبتي وأمدتها بالكثير من أسباب التفتح والنماء. وأني أحببتها جداً، إلا أن حبي لها، كان بمثابة حب ولد لأمه، فهو لا يملك إلا أن يحبها حتى وإن كان له بعض المآخذ عليها.

□ **منذ مئة عام من تجد شاعراً يمثل نابغة الشعر في حلب، بثراء شعره وقوته، وفي النظر العربي، من كتب الجملة الصلدة، التي ليست فيها ثغرة من حيث الإيقاع، ومن حيث المنطق؟**

□□ سئل الدكتور طه حسين أثناء زيارته لحلب، للمشاركة في إحياء ذكرى أبي العلاء المعري: من شاعر العروبة؟ أجاب: أبو ريشة طبعاً. وأنا أوافقه على ذلك، إذا أخذت بعين الاعتبار ريادته في كتابه القصيدة الكلاسيكية الجديدة، ومكانته في زمانه. إلا أن حلب لا يقتصر إنجابها الشعري عليه فحسب، بل هناك عبقريات شعرية أخرى، أمثال علي الناصر وأورخان ميسر، وعمر أبو قوس ومصطفى البدوي وغيرهم مما لا أتذكرهم الآن. أما عظمة النثر، فالأولوية فيها، لعلامة حلب الكبيرة، وشاعرها المبدع الذي تجلت روعة نثره في كتابه الرائع "أغاني القبة" الذي جاءت عباراته كسلاسل الذهب الخالص، لا تشوبها شائبة، والذي يعتبر ريادة جليلة في مجال "قصيدة النثر"، ولا بد من ذكر

فحول آخرين في مجال النشر الأدبي، أمثال: خليل الهنداوي وعبد الكريم الأشتر وعبد الوهاب الصابوني وغيرهم من المهرة المبدعين.

**□ أيمكن تتمثل هذه الخصال في شعرائنا: الموهبة والفطرة والجرأة والذكاء، الأفق الشاسع الموحش؟**

□□ بالنسبة لي، أرى أن الشاعر الذي يشتمل على هذه الخصال، هو نزيه أبو عفش. إلا أن الأمر ليس مقتصراً عليه، فهناك علي الجندي ومحمد الماغوط وغيرهم ممن تتوفر فيهم هذه الخصال، أو معظمها. ولا أراني في صدد إعطاء مسح عام بواقع الشعر عندنا في هذا القطر.

**□ هل تعتقد أن على الفعل الشعري أن ينطوي على نوع من الخطر والمجازفة، أي أن يمثل الشاعر على الهاوية أحياناً؟**

□□ نعم أعتقد ذلك، فهناك ما لا يحصى من الشعراء العرب والأجانب، من اتسموا بالتمرد، والتصدي، وتعرضوا، بسبب ذلك للاضطهاد، بل وحتى الموت، فلدينا الشعراء الصعاليك، وابن الرومي الذي قضى مسموماً، ودعبل الخزاعي الذي عذب حتى الموت، وأبو العلاء الذي عاش محروماً، وغيرهم كثيرون. ومن الشعراء الأجانب أذكر على سبيل المثال: الشاعر الخالد "بوشكين" الذي قال: إن قلتَ مُتْ، قُلْها ومت. وقد قالها ومات. حيث فرضت عليه مبارزة غير متكافئة؛ وهناك الشاعر الفذ: "فدريكو غارثيالوركا" الذي اغتيل بسبب وقوفه إلى جانب الجمهوريين، كما يجدر أن نذكر الحلاج والنسيمي والسهروردي وغيرهم كثير. والشاعر الحقيقي إنسان متمرد على الحاضر متطلع إلى العالم الأفضل.

**□ كيف يشبه الشاعر قصيدته، وقصيدته تشبهه؟**

□□ حين يكون الشاعر صادقاً مع نفسه والحياة، مانحاً من معاناته وتجربته، يكون بإمكانه أن يكتب ما يعيش ويعيش ما يكتب فيكون ذلك التماهي بينه وبين قصيدته.

**□ كنت تعتبر من الأصوات التي جذرت وطورت قصيدة التفعيلة، أين يبدو ذلك، أو أين يكمن مصدر القوة في هذه التجربة الشعرية؟ ولماذا خفت هذا الصوت؟ هل شعرت بنوع من "الفرملة": مثلاً الانحباس الذي يحتاج إلى أنواع رافعات معينة وديناميات معينة، كالسفر مثلاً، تغير الأمكنة، الانفتاح على أشكال التعبير الفني والجمالي الأخرى وما شابه ذلك مما يمكن أن يعطي لتجربة الشعر نوافذ جديدة ومسالك جديدة وإمكانات نظرية للتعبير، وتجاوز مثل هذه العثرات أو "الفرملة"؟**

□□ نحن الجيل الثاني الذي تلا جيل الرواد، تتلمذنا على عطاءاتهم إلا أننا، وهذا أمر بديهي، لم نتوقف عندها، بل كانت لنا إضافاتنا التي كانت إغناء لها، وقد سئل برناردشو: هل أنت أفضل أم شكسبير؟ قال: أنا أفضل منه لأنني أقف على أكتافه، والمتأخر على كل حال لا ينفي أهمية المتقدم، فلكل زمان دولة ورجال، كما يقول المثل.

أما عن خفوت صوتي، فلا أدري إن كان صدور ثلاثة مجموعات شعرية لي وكتاب نثري أضيف إليها خلال الأعوام الثلاثة الماضية إن كانت كافية لنفي هذا الاعتقاد؟

بالنسبة لي أرى أن وسائل وصول صوتي إلى الأسماع هي من يسبب مثل هذا الاعتقاد، وأحب أن أتمثل قول العلامة والشاعر خير الدين الأسدي (لا تشك دهرك، فقد طبعت على غير سننه) ثم أعتقد أن في هذا الأمر يكمن سر الإيحاء بخفوت صوتي. أما العوامل الأخرى، فهي ثانوية بالنسبة لي.

**□ هل لغتك هي لسان المتعثر في إيجاد المفردة الملائمة للوصف الملائم لحالة اسمها الموت؟**

□□ لقد عايشت الموت، أقسى المعاناة من شراسته، فقد فجعني بالكثير من الأحباب، على قلبي: ابنتي التي اختطفها الموت عبطة وهي لم تبلغ الثالثة من العمر، ثم أتبعها بأمها، بعد عام واحد، فأسلمني بعسفه هذا إلى حالة من الإحباط، بلغت بي حدود القنوط، إلا أنني بعد حقبة من المكابدة العارمة، رأيت أن علي أن أموت، أو أحيا، أما بقائي

في حالة لا هي بالموت ولا هي بالحياة، فأمر غير معقول، وحسم الأمر لصالح الحياة، فكتبت قصيدتي التي عنوانها "النافخ في صلصال الحلم" وكان مطلعها: (لن تقلق روحي يا ناقوس الهلع المتأرجح في عنق الأيام)... الخ وحرجت من مكابدة الحزن العارم على من مات، لأتجه باهتمامي نحو مأساة موتى الحياة، والوقوف إلى جانبهم وجانب من يدافعون عن حقهم في الحياة العادلة الكريمة.

**□ كيف تربط بين الغياب والوقت والجسد؟**

□□ ليس كل غياب هو غياب بالفعل، بل هناك غياب هو حضور رائع، وفي غاية السطوع، كما أن هناك حضوراً، لا يملك ما يثبت حقيقته، والجسد ليس سوى حيز مكاني، ليس كل من أقام فيه، هو موجود فيه بالفعل، وليس كل من غادره، توارى في غياهب الغياب.

**□ كلما أمعنت في الحفر داخل الغياب، داخل طوت الجسد الجريح، واجهت هذا الغياب بغياب أعنف منه، ألا يقود عنف التغييب إلى عبث، أكثر من هذا الخواء؟**

□□لا غياب مع الحضور الروحي العالي، لا غياب لمن هو حاضر في حومة الكشف عما هو أجمل، ولمن يكون وجوده تدخلاً حاداً في الصيرورة قد تحدث محاولات التغييب، إلا أنها لا تستطيع أن تغيب إلا من هو حاضر كوهم حضور، وليس حقيقة.

**□ هل يقلع شعرك، ككتابتك فريسة الحلقة المفرغة، حيث تسعى لإيجاد مخرج نحو الحياة خارج الجسد الفاني؟**

□□ لو أن موقفي في الحياة ضمن حلقة مفرغة، لقلت ربما كان شعري وكتابتي في حلقة مفرغة، وعهدي بنفسي أني لست كذلك، وأني لأطمح من خلال الخروج بحياتي الداخلية، بتجسيدها شعراً وكتابة لحياة خارج الجسد الآيل للفناء، ولا أعلم إن كنت سأتمكن من تحقيق ما أطمح إليه أم لا، لنترك الحكم لما سيأتي من الزمن.

**□ هل عثرت على لغتك داخل اللغة، وهل تبتكر الحرف أم هو الذي يقودك مصادفة ليقول الموت؟**

□□ما بيني وبين اللغة من حب عميق صادق متبادل، يشير إلى جدلية حيوية، تبدع المعنى الحياتي الأجمل، ولا يمكن أن تفضي إلى الموت، جدلية الإبداع تخلق ما هو عصي على قدرية الزمن التي تحيل إلى الموت.

**□ كيف تقرأ الشعر الآخر؟ في القصيدة العربية، وفي القصيدة الإنسانية، وما هي نوعية الجسور التي تمدها مع مرجعيات معينة مع هذه الخمرة الكونية؟**

□□ أعتبر نفسي قارئاً جاداً لأشعار الآخرين الحقيقيين، بل لدي عادة الحفظ لما هو متميز من الأشعار، سيما ما كان مداره الفلك الإنساني، وإني لا أعتزم ولن أعتزم التوبة عن تعاطي الخمور الكونية المعتصرة من عرائس الضلوع المائرة بالمحبة الإنسانية.

□□